Critică literară:

**ARTUR SILVESTRI**
**Radiografia spiritului creol.**
**Cazul Miron Radu Paraschivescu**
**(ediția I-2004, ediția a II-a-2010 - Editura Carpathia)**

**ARTUR SILVESTRI**
**Revolta fondului neconsumat.**
**Cazul Zaharia Stancu**
**(ediția I-2005, ediția a II-a-2010 - Editura Carpathia)**

Proză:

**ARTUR SILVESTRI**
**Frumusețea lumii cunoscute. Zile de neuitat**
**(apărut în 2009 - Editura Carpathia)**

**ARTUR SILVESTRI**
**Apocalypsis cum figuris.**
**Șapte nuvele fantastice cu prolog și epilog**
**(ediția I-2003, ediția a II-a-2005, ediția a III-a-2009, Editura Carpathia)**

**ARTUR SILVESTRI**
**Perpetuum mobile.**
**Piese improvizate pentru violoncel și oboi**
**(ediția I-2005, ediția a II-a-2009 - Editura Carpathia)**

Cărți despre Artur Silvestri - scriitorul

**CLEOPATRA LORINȚIU**
**Artur Silvestri. Vocația Căii Singuratice**
**(apărut în 2009 - Editura Carpathia)**

# ARTUR SILVESTRI

## critică literară

Colecție inițiată și îngrijită de
**MARIANA BRĂESCU SILVESTRI**

# ARTUR SILVESTRI

critică literară

# Universul lecturilor fericite

Redactorul cărții
sociolog **TEODORA MÎNDRU**

**Editura Carpathia**
**2011**

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**
**SILVESTRI, ARTUR**

**Universul lecturilor fericite** / Artur Silvestri; ed. coord. și îngrijită de Mariana Brăescu Silvestri; red. și pref.: Teodora Mîndru. - București: Carpathia Press, 2011

ISBN 978-973-7609-60-1

I. Brăescu, Mariana (coord.)
II. Mîndru, Teodora (pref.)

82.09

© CARPATHIA, 2011

# *A fost un proiect, a rămas un vis*

***Pentru un nume cu autoritatea și notorietatea lui Artur Silvestri în critica literară românească înainte de 1989 este incredibil că întreaga activitate însumând 17 ani de critică literară s-a încheiat la doar 36 de ani. Cele peste zece mii de pagini apărute în publicațiile literare și culturale ale vremii – doctrină, istorie, critică literară – formează opera unui autor tânăr și foarte tânăr. A fost și rămâne surprinzător pentru oricine că această tinerețe nu l-a făcut să se grăbească și să adune, cu deplină justificare, ca alți confrați, câteva sute de pagini măcar, cu care să închege două-trei volume care, așa cum știu cunoscătorii, făceau posibilă calitatea de membru al Uniunii Scriitorilor, calitate deosebit de prestigioasă și râvnită atunci.***

***Artur Silvestri - „micul Călinescu" - cum era numit încă de la debutul său, surprinzător de matur în raport cu tinerețea, nu și-a dorit aceasta niciodată. Ștacheta pe care singur și-o impusese era mult mai înaltă și asemenea mentorului său literar, George Călinescu, plănuia să topească aceste cronici dar și alte mii de fișe în sinteze ample, ambițioase. Nu a fost să fie, din păcate nu doar pentru el, ci pentru literatura și istoria literară românească. Schimbările de după 1989 l-au făcut să***

*se îndrepte în alte direcții, datorită contextului și datorită faptului că știa bine că doar independența materială îi poate asigura independența intelectuală. Dar, „timpul nu a mai avut răbdare”...*

*Spuneam și altădată că Artur Silvestri simțea în ultimii ani că „nu mai are timp”! Adevărul e că nici șapte vieți nu i-ar fi ajuns pentru vastele sale proiecte literare și culturale. Așadar, simțind că nu mai e timp pentru sinteze, a încercat să schițeze un „univers al lecturilor care l-au făcut fericit”. Mi-a vorbit despre această carte de câteva ori, voia nu doar să publice grupat cronicile la „lecturile fericite” dar, urma să adnoteze, să adauge părțile lipsă la cronicile amputate de orice fel de cenzură, să reașeze titlurile în matrița lor originală și să contextualizeze apariția acestora. Din nou, vremea nu a mai avut răbdare nici măcar pentru atât. Nu a mai fost un proiect, a rămas un vis. Cartea aceasta încearcă să-l refacă.*

*Am o mare emoție la tipărirea acesteia. Teama mea e să nu fi greșit prea mult deși m-am străduit din răsputeri să judec fiecare situație, așa cum îmi imaginam că ar fi făcut-o el. Și totuși, dacă a nu-și vedea cărțile tipărite este cea mai mare nedreptate pentru un scriitor, următoarea nedreptate, aproape la fel de mare, este aceea de a nu putea decide asupra formulei, asupra corecturilor cărții, asupra formei finale. Artur Silvestri a avut parte de amândouă. Păcat, mare păcat!*

*Mariana Brăescu Silvestri*

# *Explicații la o carte*

*Artur Silvestri intenţiona să-şi valorifice într-o formulă integratoare cronicile literare, eseurile critice şi de direcţie culturală, alte articole, în total, după evidenţele sale, un număr de aproximativ două mii, publicate în presa literară în perioada 1973-1989, îndeosebi în revista Luceafărul, (unde a fost cronicar literar între anii 1975-1989), în alte reviste româneşti precum şi în cele două reviste în limbi străine, Actualités Roumaines şi Romanian News, la care a fost, în paralel, cronicar literar (1981-1984), „topindu-le" într-o vastă sinteză, completată cu texte şi interpretări noi şi structurat pe 45 de teme. Prima dintre acestea trebuia să fie* ***Universul lecturilor fericite****. Titlul îi aparţine.*

*Artur Silvestri a demarat proiectul cu deschiderea listelor de sumar pentru fiecare temă şi începutul recuperării (identificării, culegerii) textelor publicate cu ajutorul unor colaboratori, a completării informaţiei şi interpretărilor, dar a rămas în această fază, de vast şi complicat şantier literar deschis, întrerupt brusc prin plecarea sa prea grăbită şi neaşteptată.*

*Apariţia volumului de faţă,* ***Universul lecturilor fericite****, se datorează scriitoarei Mariana Brăescu, care a iniţiat şi coordonează cu mari eforturi republicarea în volume structurate pe cât posibil pe temele dorite iniţial de autor, a tuturor textelor literare scrise de Artur Silvestri de-a lungul activităţii sale de critic literar, publicate fie în presa vremii, fie ca studii independente, prefeţe sau postfeţe.*

*Pornind de la stadiul incipient al proiectului, ne-am angajat într-o muncă mult mai dificilă decât şi-ar închipui cineva în mod obişnuit, pentru identificarea şi recuperarea textelor publicate, datorită numărului foarte mare al acestora, dar și multitudinii și diversității revistelor și publicațiilor în care acestea au apărut, precum și dificultăților inerente consultării colecțiilor mai vechi existente în bibliotecile publice, colecții uneori greu accesibile.*

*Până acum, într-un interval de aproape un an de când lucrăm la acest proiect editorial, echipa noastră a consultat 96 de colecţii anuale de reviste şi publicaţii literare, istorice şi de cultură generală, identificând 37 de reviste literare şi publicaţii periodice în care Artur Silvestri a publicat peste 1450 de texte (din care mai mult de jumătate în revista Luceafărul), articole care au fost fotocopiate, sistematizate şi au intrat în procesul de prelucrare redacţională: culegere, transcriere în ortografia nouă, corectură etc. Această muncă este în plină desfăşurare acum, pregătind materialul pentru seria de volume de critică literară – autor Artur Silvestri.*

*Volumul de faţă,* ***Universul lecturilor fericite****, este primul din această serie, cuprinzând 49 de cro-*

*nici literare şi eseuri critice selectate după lista tematică nefinalizată a lui Artur Silvestri, identificate şi pregătite pentru tipar aşa cum am arătat, pentru a răspunde cerinţelor actuale de publicare, păstrând întrutotul conţinutul textului original.*

*Însă, pentru a veni în întâmpinarea cititorului care vrea să ştie dintru început, dintr-o privire, subiectul discutat, am ales soluţia de a completa titlurile iniţiale cu nume de autori şi uneori câte o altă informaţie concisă asupra conţinutului, precizând însă, în nota de subsol, titlul original sub care a apărut iniţial, precum şi datele complete de publicare.*

*Departe de a epuiza universul lecturilor ce i-au procurat emoţii intelectuale „fericite" lui Artur Silvestri şi despre care a scris, selecţia acestor 49 de eseuri critice şi cronici literare este totuşi suficientă pentru a aprecia orizontul larg, orientarea lui clară către soluţia critică antropologică, prin care identifica şi justifica specificul naţional, vechimea şi valoarea intrinsecă şi universală a culturii româneşti, respectul şi admiraţia nedisimulate pentru marii creatori de valori, în sfârşit, „călinescianismul" scrierilor sale.*

*În mod semnificativ, volumul se deschide cu scrierile lui Artur Silvestri despre marele său mentor literar, George Călinescu, continuă cu textele dedicate marilor clasici ai literaturii române, conţine apoi cronici despre alţi autori contemporani, într-un* continuum de valori*, susţinut de Artur Silvestri, cu rol în promovarea scriitorilor şi încheindu-se cu texte dedicate primei istorii literare româneşti şi cercetărilor asupra literaturii străromâne.*

*Astfel, scrierile lui Artur Silvestri pun în lumină autori, cărţi, creaţii culturale uitate, marginalizate sau necunoscute, contribuind la resuscitarea interesului public pentru cultura naţională.*

***Universul lecturilor fericite** este, aşadar, doar primul volum de cronici literare, eseuri şi studii critice. El va fi urmat de o serie de volume, care ar trebui să cuprindă peste 1400 de texte scrise şi publicate de Artur Silvestri în cei 17 ani de intensă activitate literară, şi care vor contribui în mod hotărâtor la conturarea adevăratei staturi de critic literar.*

*Teodora Mîndru*

# George Călinescu
# *Aproape de Elada*

O culegere din cuvântările lui G. Călinescu rămase, în chip de concept, între manuscrise cărora li se adaugă un număr de însemnări din carnete, este aceea apărută, cu un titlu nu tocmai nimerit (*Aproape de Elada*) în colecția *Capricorn* editată de *Revista de istorie şi teorie literară* şi al cărei îngrijitor este şi acum Geo Şerban. E o înşiruire de contribuții fragmentare, împărțite în două categorii distincte între care întâia, intitulată *Prolegomene*, conține un număr de cuvântări, apărute parțial în reviste îndată după 1944 şi până prin 1948.

Sunt documente de creație minoră care trebuie reținute şi a căror însemnătate, spre a da o imagine mai exactă despre autor, ar merita un examen de amănunt. Sunt în totul opt contribuții, de fel oratoric, pronunțate de critic în anii de după război, cu diferite ocazii, cele mai multe în medii culturale. Ele tratează despre cele mai diferite teme, arătând că interesul lui G. Călinescu pentru literatură în chip de fenomen de civilizație era, la ora aceea, foarte acut. E, de asemenea, o dovadă a unui pronunțat spirit civic, căci autorul nu lăsa litera moartă să ajungă în chip întâmplător

la mulțimi şi se sforța să impulsioneze spiritul public şi prin acțiunea directă, ca un adevărat atenian. Cele mai numeroase dintre acestea nu sunt cu totul inedite, căci G. Călinescu avea grijă să publice, în chip de *tabletă*, câte un fragment pe care îl socotea mai nimerit prin revistele pe care, în acei ani, le conducea. Este, aşadar, aci şi jurnalistică, şi oratorie, fără a lăsa loc unor discriminări, din moment ce autorul scria cum vorbea şi concepea gazetăria ca pe o formă de dialog.

Editorul, care a supravegheat, de asemenea, *Ulysse* şi *Gâlceava înţeleptului cu lumea* (cea de pe urmă cuprinzând o parte considerabilă din gazetăria călinesciană) a procedat corect însoțind aceste – cum să le zic? – cuvântări ori articole de jurnal, cu un număr de note care conțin indicii nu doar asupra părților inedite ci şi asupra unor elemente de biografie interioară călinesciană.

Astfel de inițiative sunt fapte recomandabile, însă aceasta nu vrea să spună nicidecum că s-ar putea pune în locul unei ediții complete a operei călinesciene; asemenea alcătuiri au numai o însemnătate provizorie, chiar dacă indiscutabilă.

Mult mai interesante (căci problematica din cuvântări era cunoscută din *Gâlceava înţeleptului cu lumea*, *vol. II*) sunt *conspectele*, cum le denumeşte Geo Şerban, configurând o palpitantă incursiune în laboratorul de creație al lui G. Călinescu. Sunt aci însemnări de lungimi diferite, de la o pagină-două şi până la dimensiunea unei adevărate recenzii, pornite din lecturi pe cele mai felurite subiecte.

Criticul citea despre nuveliştii minori italieni din Cinquecento, despre estetica lui Parini, divaga asupra

romanului epistolar, făcea o recapitulare asupra romanelor stendhaliene, se pasiona de un tratat – de pe la 1500 – asupra femeii, citea contribuții de istoria picturii, despre arta țesătoriei, eseuri de Wölfflin, de E. Cassirer; este imaginea, în eboşă, a unui enciclopedist pentru care a scrie despre literatură însemnează mai înainte de toate a cunoaşte fenomenul estetic integral şi a consolida un aparat de principii, cu aplicație la arte şi abia după aceea şi la literar.

Ceea ce pare a fi la G. Călinescu impresionism, fulgurație, expresie de moment, se dovedeşte rezultatul unei documentații atente, efectul unei curiozități intelectuale ajunse la expresia unei metode de cercetare conjugate. A explica literatura prin experiența artelor plastice, a arhitecturii, a muzicii şi a vedea, de asemenea, în muzică epicul şi instinctul de construcție, muzicalitatea în arhitectură şi însoțirile de volume, dovedind ritm, atunci când examinăm pictura, este a avea despre creație o optică derivată din sincretismul originar al artelor, este a avea o perspectivă radicală.

Un astfel de apel la rădăcini, constând în revelația unei emoții primare, e de văzut şi în contribuțiile pe care criticul le dădea pe atunci, cea mai proeminentă trebuind să fie considerată *Impresii asupra literaturii spaniole*. Este neîndoios că G. Călinescu ajunsese la o explicație antropologică a literaturii, pe care din păcate n-a mai avut vreme să o exprime cum se cade (deşi îndemnări în această direcție sunt de văzut încă din *Istoria literaturii române…*); el citea *nu doar literatura, ci naturile culturale,* înțelegând prin aceasta a descifra creativitatea unui întreg etnic şi a face

raport între virtualitate şi ceea ce este documentat, prin creaţie, istoriceşte.

Nu e, de altfel, întâmplător că G. Călinescu găsea de cuviinţă a face un conspect după un soi de sinteză a lui G. A. Borgese, intitulată *Il senso della letteratura italiana*; ceea ce observa acolo, mai întâi, era un fel de complex de inferioritate, derivat dintr-o marginalizare simţită de italieni faţă de Europa franceză şi germanică, reacţie de înţeles şi la spaniolii generaţiei de la 1898, la Ortega Y Gasset, Unamuno, Mendez Y Pidal.

Ar merita, de altfel, un examen separat această înclinaţie către o cercetare foarte modernă, întemeiată pe un principiu poligenetic, pe care G. Călinescu o presimţise cu puţin înainte de 1950, şi pe care, cu excepţia *Impresiilor asupra literaturii spaniole* nu o dovedeşte nici o altă contribuţie mai târzie.

Aceste dezvoltări, cu totul previzibile, puteau să fie şi nu au fost, din motive pe care istoria literaturii rămâne să le clarifice; e în afara discuţiei, totuşi, că în programul operei călinesciene exegeza cu fundament în antropologia culturală ar fi trebuit să ocupe o poziţie considerabilă; e, în definitiv, stratul cel mai profund al *călinescianismului*.

Două vorbe şi despre oratorie. G. Călinescu ilustrează, la români, un tip oratoric de felul instrucţiei naţionale, urmând lui Iorga, şi totuşi fără profetismul tragic (de orator atenian împresurat de macedoneni) al lui Vasile Pârvan. Nu e la el, de asemenea, nimic din populismul aparţinător, cel puţin în epoci revolute, câte unui om politic instruit la Paris şi considerând că spiritul public este ilustrat de neciopliţi, simţind, prin

aceasta, obligația să scoboare printr-un limbaj inteligibil mojicilor, până la ei. G. Călinescu ştia să instruiască în vorbe pe înțeles şi să exprime idei adânci cu o admirabilă plasticitate, făcând o pedagogie de esență, cu accentul pe intelect, adică pe înțelegere. E, la el, un sentiment aproape atic de a cuvânta înaintea unei populații instruite şi apte a se lăsa îndreptată către cultură, o năzuință către comunicare în marginile unei civilizații care ştie să înainteze după datele proprii.

*Aproape de Elada* dă o sugestie asupra unei ipoteze de operă călinesciană şi explică, de asemenea, substrucția istoriografiei literare târzii, de după *Istoria literaturii române*, care se dovedeşte a fi mai apropiată de modernitatea substanțială decât era de imaginat până recent.[1]

[1] Artur Silvestri, *G. Călinescu: Aproape de Elada*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1274, 41/11 octombrie 1986, p. 2.

# Actualitatea călinescianismului

Istoria literaturii române prenumără, în desfăşurarea ei, câteva generaţii post-maioresciene care încep înainte de 1900 şi ajung până acum aproape patruzeci de ani. Formula este a lui E. Lovinescu şi explică un proces care nu e departe de adevăr: generaţia post-maioresciană ar fi aceea întemeiată pe un principiu cu deosebire etic, privind triumful adevărului în aprețuire, autonomia esteticului în tabloul de valori şi tot ceea ce elimină tulburările maşinăriei axiologice. Pentru momentul lui, modelul maiorescian se potrivea admirabil şi asemenea operaţiuni hotărâte, pornind de la principii, sunt trebuincioase, într-o cultură, în chip ciclic. Maiorescu exemplifica o idee lucidă care este mai mult a condiţiei criticului decât a criticii unei literaturi naţionale; însă o idee de natură etică, fără discuţie durabilă. Acest eticism e propriu literaturilor unde critica este vie (fără a fixa încă pe critic în chip de instituţie), însă istoria literară nu s-a consolidat ca disciplină.

La 1800 nu aveam nici o istorie a literaturii române (cu excepţia admirabilului *Compendiu* de V. C. Pop, nebăgat în seamă) şi tabloul de valori nu era

stabilit: critica era chemată să facă mai ales aceasta. Însă mai târziu, când mai întâi G. Ibrăileanu, prin foiletonistica lui impenitentă, N. Iorga şi E. Lovinescu, prin imperfectele lor sinteze, însă esenţiale, dăduseră istoriei literare fundamentele de valori, înaintarea generaţiilor post-maioresciene nu mai putea fi considerată o necesitate.

Odată cu *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (din 1941), literatura română avea, în fine, pânza desfăşurată şi valorile proporţionate: o istorie literară ajunsă la conştiinţa de sine şi la monumental elimina obligaţia modelului eticist. Ea crease un model nou, care este acela călinescian, sintetizat în ideea *specificului naţional* rezultat din capodopere şi în intuiţia vechimii apte să genereze valori străine de simpla imitaţie. Acest model, care e al criticii activiste, nu mai vehicula teze etice privitoare la critic, ci teze estetice privitoare la funcţiunea criticii într-o literatură naţională. G. Călinescu dispărea în 1965; posteritatea lui critică începea abia atunci, odată cu momentul politic al literaturii naţionale. Nu doar ideile călinesciene pornesc acum să genereze, ci şi opera propriu-zisă capătă un fel inedit de actualitate.

Reapar treptat: *Opera lui Mihai Eminescu*, *Principiile de estetică* şi, mai apoi, *Istoria literaturii române*. Cu acestea, călinescianismul ieşea din regimul de mimetism şcolăresc, devenind o disciplină de gândire critică românească. În seria călinesciană intrau şi alţii, reeditaţi acum: Vasile Pârvan, cu *Getica*, M. Eminescu cu volumul IX al *Operelor*, G. Ibrăileanu în ediţie aproape completă, Gh. Brătianu, Nicolae Iorga, mai cu seamă. Efectele călinescianismului sunt mari

şi puțin după 1965 se înşiruie în succesiunea cronologică naturală (pe care două decenii dogmatice o jugulaseră) două generații critice post-călinesciene. Întâia este mai ales creatoare de concepte şi e înclinată spre istoria literară, a doua e activistă, jurnalistică, hotărâtă a desfăşura operațiuni de recuperare în planul literaturii consumate ca şi al aceleia vii, promovând tezele călinesciene specifice. Primii post-călinescieni provin din şcoala practică a aceluia, apărând în jur de 1940, şi definitivându-se abia după 1965.

Este, fără îndoială, o generație creată de critic, care a ştiut să dezvolte ceea ce era de dezvoltat în doctrina inițială. Ei adoptă reflecția integratoare, pornind de la experiența literaturii române aşa cum o fixase G. Călinescu. Din mantaua călinesciană apare protocronismul lui Edgar Papu, presimțit în multe puncte de G. Călinescu. *Critica ideilor literare* a lui Adrian Marino are legătură cu metoda fenomenologică a lui G. Călinescu din *Principii de estetică*.

Călinesciană este, de la început şi până la sfârşit, istoria literară practică a lui Alexandru Piru, reprezentantul *ortodox* al întâiei generații post-călinesciene. El şi reformiştii lui Edgar Papu şi Adrian Marino sunt, de altfel, cei mai de seamă reprezentanți ai ei. Însă nu singurii, întâia generație post-călinesciană numără şi pe jurnaliştii George Mărgărit şi George Ivaşcu, pe istoricii literari Dumitru Micu şi Ion Rotaru. Dintre aceştia, Dumitru Micu a şi scris o monografie despre George Călinescu. *O istorie a literaturii române*, de Ion Rotaru, întemeindu-se, uneori până la amănunt, pe substanța călinesciană.

A doua generație post-călinesciană este, cronologic, efectul unui paradox, reieşit tot din momentul 1965, când primii călinescieni revin în actualitate. Între unii dintre cei vechi şi cei noi diferențele de vârstă nu sunt mai mari de zece-cincisprezece ani (E. Simion are 50, Ion Rotaru, 60), însă mentalitățile sunt altele. Călinescianismul întâilor post-călinescieni este *ortodox* ori creator, acela al generației mai recente este mult mai eliberat de model, vehiculând cu preponderență ideile călinesciene specifice şi mai puțin formulistica. E o revoluție terminologică, prevăzută de Edgar Papu şi de Adrian Marino, însă nu definitivată de aceştia.

Cu a doua generație post-călinesciană, călinescianismul a devenit în chip definitiv creator. Apar acum *Campaniile* lui M. Ungheanu şi teoria lui despre proiecte eşuate ale literaturii române, (idee de inspirație călinesciană); *Mitul faurului aburit* al lui Alexandru Oprea ca şi eminescologismul aceluia, sunt călinesciene, călinesciană e şi monografia lui G. Munteanu despre Eminescu.

Dacă G. Călinescu nu ar fi văzut istoria literară în contemporaneitatea operelor, aşezând alături pe poetul baroc şi pe modern, ideea profetismului literar românesc, a lui Ion Constantinescu, n-ar fi apărut. Apărea mai greu studiul lui Ilie Bădescu, despre cultura critică românească şi sincronismul european, al cărui eminescianism esențial fusese mai înainte simțit de G. Călinescu. Călinescieni, mai ales în expresie nu şi în ideologie, sunt oricâte proteste ar avea față de model şi N. Manolescu şi E. Simon. *Complexele lite-*

*raturii române* nu puteau fi descrise de Mircea Martin fără apelul la opera călinesciană.

Pe scurt, a doua generație post-călinesciană e creatoare, mai întâi în direcția activismului ideologic, promovând tezele *specificului naţional* aşa cum reies din *Istoria literaturii române*, şi apoi prin stil şi prin idee de reper; chiar ereticii care neagă călinescianismul nu pot face abstracție de el. Ceea ce denotă un astfel de model călinescian e, fără putință de tăgadă, vitalitatea integratoare. Cu istoria literaturii definitivată în valori, mai dinainte, cu ideea specificului şi a vechimii coagulată în chip de experiență a unei literaturi comparabile şi cu altele, critica românească nu putea să înainteze decât pe o linie călinesciană.[2]

[2] Artur Silvestri, *Actualitatea călinescianismului*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1159, 29/21 iulie 1984, p. 2.

# Ibrăilenismul lui G. Călinescu

Îndată după apariția *Vieţii lui Eminescu*, tipărită de G. Călinescu, cunoscut mai cu seamă prin colaborări la reviste, G. Ibrăileanu părăsi tăcerea lui patriarhală şi închină cărții cea mai favorabilă cronică. „Este, după umila mea părere – zicea el – monumentul cel mai impunător ce s-a ridicat până astăzi lui Eminescu.” Şi, contrar aşteptărilor, stabilea în acel tânăr, debutant fără multe contribuții literare, pe acela care îndreaptă cărările criticii noastre spre noi orizonturi. Observația era fără precedent şi e neîndoios că în G. Călinescu criticul văzuse pe marele său emul. Îl promovase la *Viaţa Românească* exprimându-se foarte elogios asupra lui în nişte scrisori, ca şi în discuțiile particulare. Când Ibrăileanu se prăpădi, G. Călinescu schiță un portret inegalabil (*Taine al nostru)*, care este tot ce se scrisese mai comprehensiv despre cel dispărut. Erau câteva izbucniri circumstanțiale, nişte simpatii biografice care să se fi exprimat culturaliceşte numai întâmplător? Deşi negate de către unii şi greu reperabile la o privire grăbită, legăturile dintre G. Călinescu şi G. Ibrăileanu şi-au aflat neîndoios un izvor mult mai adânc. Deosebiți psihologiceşte, se

întâlneau totuşi în aptitudinea dialectică fără egal în critica românească. Erau polemişti, umorali, păreau nu o dată a judeca în contrazicere, căci mintea lor era prea plină de complexitatea lumii spre a mai da unei idei expresia lineară a unei drepte. Deşi a fost alăturat unei direcţii sociologice, Ibrăileanu n-a fost numai atât. Este meritul lui G. Călinescu de a fi semnalat întâiul valabilitatea unor principii şi de a le fi dat un sens mai adânc. În *Selectivitate*, de pildă, Ibrăileanu a intuit, fără să le cunoască, câteva metode tipologice germane, notând şi el, în alţi termeni, universalitatea unor concepte. Lui G. Călinescu procedarea îi dădea mari satisfacţii, la fel cu cercetarea lui Vlahuţă care astăzi pare complet amendabilă sub raport pur critic. Metodul aplicat acolo stârnea entuziasmul călinescian şi omul vedea în *Opera literară a domnului Vlahuţă* o mostră de expertiză totală. Ibrăileanu ar fi lucrat în două momente; unul maiorescian, de izolare a conţinutului în sine, altul de cauzalitate, adică de *sincronizare* şi *diferenţiere* aproape în termenii lui E. Lovinescu. Ibrăileanu ar fi un mare precursor, înaintaş al sincronizării şi superior prin lipsa prejudecăţii de iniţiator. Cei doi, scoşi din simpla înrâurire istorică, aveau nu o dată opinii care semănau şi cine ar citi un text de Ibrăileanu fără a fi avertizat asupra autorului va găsi propoziţii curat călinesciene. Cum se face de pildă critica? Urmând „anatomia, fiziologia şi etiologia unei opere de artă sau, ceea ce este acelaşi lucru, a spiritului unui autor" (*Opere* vol. I, pag. 46) – zice Ibrăileanu. El pune semn de egalitate între *spirit*, şi opera închegată, dezbrăcându-se de mecanicismul expertizei biografice. Ceea ce la el e cu capul în jos

(cercetarea sociologică e scopul, cauzalitatea în condițiile „cosmice, morale, intelectuale, sociale"), se întoarce la G. Călinescu pe adevăratul conduct cauzal, de la imanență la operă. G. Călinescu aplică metodul, așezând pe Eminescu, „în timp și spațiu" (expresie a lui Ibrăileanu, însă despre Russo, cf. prefața ed. II a *Spiritului critic*), îi descrie cultura (intelectul, în limbajul lui Ibrăileanu), filozofia practică (morala), îi face un portret cuprinzător, cosmic și social. Apoi trece prin descrierea operei, făcând așadar anatomia literară, extrage structurile fundamentale, care dau sânge organelor descrise separat (fiziologia). Observați? Formula e a lui Ibrăileanu însă adaptată unei filozofii al cărei țel nu mai e revelația unui raport epocal ci a unei proporții estetice (Ibrăileanu era mai întâi un ideolog, G. Călinescu, un filozof al valorii). Acest sistem era, în principiu, științific. Estetica era pentru Ibrăileanu o piedică „pentru considerarea unei opere de artă ca o manifestare de viață pur și simplu și nimic alta". El se ferea totuși, ca și G. Călinescu, de a se înjuga la niște principii inalterabile, fiindcă era eminamente critic și scopul lui era de a formula incidentalul, nu legitatea.

Făcând din proporția de viață un factor de aprețuire, Ibrăileanu putea zice și el că „a face sociologia lumii lui Dostoievski e însăși critica literară" (cum va afirma G. Călinescu). Îi lega pe cei doi și o concepție superioară asupra alcătuirii operei: „O imagine – susținea Ibrăileanu – nu e formă, e fond și formă, e bazată pe faptul psihic fundamental, pe stabilirea de asemănări și deosebiri între lucrurile din lume. Câte imagini, atâtea stabiliri de asemănări și deosebiri, atâtea

afirmații și negații despre lume, atâta fond." G. Călinescu nu vorbea în alți termeni, bizuit pe ideea expresivității intuitive, pe care o exprimase în urma lui Croce (cu substrat crocean vorbea și Ibrăileanu, care îl combătea aci pe Faguet). Tema – spune Călinescu – nu e nimic, imaginea e totul, și de-ar fi altfel, atunci o poezie filozofică ar fi mecanic mai durabilă decât una erotică. A fi original însemnează a revela o expresie nouă a unui raport milenar față de cosm. Deși dialectician prin formulă, G. Ibrăileanu accentua această proporție, îngroșând oarecum contradictoriu termenii, ba chiar inversându-i, exprimând vestita teorie a *specificului național*. Ceea ce în genere este de extras printr-o operațiune de abstractizare după exprimarea unei literaturi în ce are ea notabil, descifrându-se modul fundamental prin acea convergență de planuri în jurul unui punct central, devenea aci o normă pe care Ibrăileanu o justifica printr-un factor conținutistic.

Doi scriitori, dotați în chip asemănător, sunt separați valoricește prin aptitudinea de a exprima o realitate națională. După Ibrăileanu, la început stă modelul național (subiectul) pe care autorul îl reflectă sub o formă realistă (viața redată în operă), fără a-i altera specificitatea, sporind substanța cu propriul sentiment românesc, insuflând materiei o atitudine specifică, într-o limbă locală, fără alterații. Acestea sunt treptele și orice producție care le repetă, în scara creației, ar fi după Ibrăileanu o capodoperă. Însă el pune și un semn de egalitate între romanitate și product moldav, adăugând o slabă tinctură ardeleană. Muntenia participă numai rareori la formațiile literaturii noastre și cu o preocupare mai mult politică. Această diferențiere

care s-a exprimat prin exaltarea unei regiuni, găsi un ecou întârziat, deşi nepătimaş, şi în G. Călinescu. După ce, încheind *Istoria literaturii, române de la origini şi până în prezent,* face o anchetă judicioasă asupra noțiunii de *specific*, criticul e de părere că focarul central, ideea noastră cea mai adâncă, ar fi „regresiunea spre civilizația de mod arhaic". Iată un indiciu prețios, şi în tot cazul original (Ibrăileanu vorbea de trebuința specificității, însă n-a spus niciodată în ce constă aceasta). Însă ce observăm la G. Călinescu, afară de o finețe sporită şi de o putință formidabilă de a da tipologie aproape istorică? Pilonii acestui nou templu al *specificului* nu-s alții decât la Ibrăileanu: în mijloc stau Eminescu, Maiorescu, Creangă, Coşbuc, Goga, Rebreanu, Sadoveanu şi Blaga. G. Călinescu se înțelege că admite o formă de specificitate mai cuprinzătoare. De altfel, perspectivă istorică introdusese şi Ibrăileanu, dar în alt teritoriu. El nu gusta poezia nouă (simbolismul, se înțelege) pe motiv că ar cultiva senzația (un eveniment cosmopolit nu specific). Era contra poeziei orăşeneşti, care este internațională. Aceasta – spunea Ibrăileanu – e născută în condiții unice, este expresia unei geografii, a unui mediu şi a unei istorii pe care noi nu le avem (Bucureştiul nu e Paris). Culturile ar fi nişte organisme fără corespundere între ele şi făcute numai de un singur individ pur, care deține în el toate virtualitățile. Nu întâmplător aceasta e şi teza fundamentală a lui G. Călinescu asupra specificității spre a legifera imitațiunea în marginile unei singure expresii sufleteşti. Tot el nu se foloseşte de alte argumente, în 1946, când comentează defavorabil pe Mircea Popovici (*Izobare)*. Erau vesti-

giile unui istorism mecanic pe care G. Călinescu îl formulase cu vreo cincisprezece ani înainte. Ce fel de roman urmează să scriem, se întreba el, răspunzând că multă vreme vom produce numai Ioni, că vom fi cel mult tolstoieni, balzacieni şi vom scrie roman obiectiv fiindcă românul nu-şi poate impune să simtă „cu o mână încă bătătorită de sapă, fiorurile epidermei mişcate pe sidef". Pe scurt, Proust este inconcevabil pe teritoriul românesc. Curios, însă nu cu alte vorbe combătea Ibrăileanu proustianismul cuibărit în unele romane ale vremii. El era de părere că nu trebuie să facem „anatolfrancism şi proustism" fiindcă n-avem condiţiile naţionale. Că G. Ibrăileanu avea o idee clară despre istoria literaturii române este în afara discuţiei. A dat calea cea mai potrivită pentru o atare întreprindere, a ţinut registrul apariţiilor notabile, a dat în fine, literaturii noastre acea dimensiune universală pe care numai ideea inutilităţii împrumutului o poate consolida. A năzuit să scrie *Istoria literaturii noastre* în acel mod pe care îl intuise cel dintâi, avea idei durabile despre critică şi de mare actualitate, deşi exprimate confuz la vremea lui. A legat, pentru întâia oară, direcţiile contradictorii ale criticii româneşti, deschizând drumul unei cercetări literare aşezată între expertiza epocii şi criteriul estetic într-un cuvânt, spre sinteză. A fost un pregătitor de căi inedite şi un anonim care şi-a închinat viaţa propăşirii culturale, ca acei înălţători de bazilici care zidesc toată viaţa un singur perete, însă fundamental.[3]

---

[3] Artur Silvestri, *Ibrăilenismul lui G.Călinescu*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 723, 14/3 martie 1976, p. 2.

# Ibrăileanu precursorul

În 1912 G. Ibrăileanu tipărea forțat de împrejurări un volum în tiraj discret: *Opera literară a domnului Vlahuță*, care urma să-i aducă titlul de doctor și să rezolve conflictul pentru ocuparea unui post la Universitate.

L-a redactat în grabă și presat de necesități, scriind însă, la începutul său, un eseu despre *Literatură și societate* unde se simți obligat să accentueze iarăși opinia sa de inspirație sociologică. Însă chiar de mai înainte începuse a gândi altfel și câteva articole publicate ulterior *Note și impresii* (1920) arată că Ibrăileanu trecea printr-un impas al părerilor sale *tainoste*, orientându-se către oarecare psihologism, dar făcut de pe poziția unui estet, nu a unui ideolog.

Acum, la 1912, criticul folosea un limbaj modern (era, ca și Sanielevici, interesat de ultimele schițe ale științei), împrumutând din biologie „selecțiunea pe care o luă de la Darwin prin înrudirea lui Brunetière". Însă punctul de vedere este mai realist și selectivitatea n-ar consta, după Ibrăileanu, în dezvoltarea necontenită a speciilor, ci compoziției umanității care citește opera. O producție fără ecou în epocă se

poate bucura de o glorie postumă dacă e selectată de urmaşi. Ea poate să cadă iarăşi în obscuritate spre a reveni din nou, cine ştie când, pe întâiul plan literar.

Şi aşa mai departe, excluzând desigur o sumedenie de factori care valorizează, însă aşezând un accent pe această aventură a receptării în posteritate a unei producții. De altfel, nu era singura modificare observabilă (la acea dată Ibrăileanu aproape credea că nu există clasici, era un anticlasicist). Să examinăm accentele acestei metamorfoze, întrucât ele sunt cu deosebire notabile.

Criticul renunță aproape de tot la activitățile sale de propagator şi ideolog. Nu mai combătu decât rar – şi atunci când intervenția era cu deosebire trebuincioasă. Nu-şi renegă ideile, însă deveni subit un degustător voluptos de artă, un visător nocturn stăpânit de pasiunea lecturii. Punctul de vedere s-a schimbat şi omul câştigă în analiză ceea ce pierde în teorie. O idee sau alta nu ocupă – la fel ca înainte – întregul studiu şi expertiza unei opere nu mai este ilustrarea unei observațiuni generale.

Dimpotrivă, Ibrăileanu face introduceri somptuoase (câştigă mult în siguranța de stil) meditând mai degrabă la condiția amatorului de literatură decât la literatura însăşi. Chiar şi articolul îşi frânge unitatea şi cine aşază alături *Opera literară a Domnului Vlahuţă* cu orişice contribuție din *Note şi impresii*, este foarte izbit.

Distanță în vreme nu prea există şi când este, se ridică la câțiva ani. Depărtarea sufletească pare însă nemărginită. În *Opera literară a Domnului Vlahuţă* Ibrăileanu exprima pentru ultima dată un mănunchi

de principii, făcând o ilustrație fină, însă lipsită de intuiția durabilității.

Astfel e criticul în *Note și impresii* (titlul este şi el important, arătând îndreptarea către un impresionism de lector pasionat). El scrie, pe fascicole, un fel de note răzlețe de lectură unde aruncă iute câte o observație notabilă însă nedezvoltată. Este la Ibrăileanu, născută brusc dintr-un spirit fervid, de combatant, o lentoare a întreprinderii cum se exprimă fragmentarist, dând mai mult sugestii decât terminând o producție schițată. Ibrăileanu se temea poate de moarte (curiozitățile sale sunt cunoscute) şi a căpătat dispreț pentru marile întreprinderi, pentru edificii.

Din ideolog, Ibrăileanu devine un fin observator, un colecționar care iubeşte fragmentul şi erudiția sterilă, formulată în contribuții scurte şi mai fertile în planul viitorimii decât al actualității. Şi pasiunile lui se schimbă. Iubeşte acum pe Proust, pe Turgheniev (în care vedea cel mai mare romancier universitar), pe Anatole France, în scurt, numai oameni de interior care subliniază viața, luciditatea, observația externă, în fine, cu idee de lirism.

Care sunt acum judecățile pozitive şi ca atare preferințele? La Turgheniev de pildă, elogiază gratuitatea care ar informa opera cu perfecțiune. „Nimic de prisos, pentru că nimic voit". Atmosfera acestuia, cu aburul ei de viață şi de poezie, ar fi totul. Turgheniev este un intelectual dar nu un pedagog ca Paul Bourget (Ibrăileanu vrea să spună că erudiția impresionează structura nu superficial).

Şi modul analitic s-a schimbat. Criticul nu mai are acea eruptivitate puțin confuză prin care voia să

înece în pasta teoriilor sale scriitori şi curente. Totul a luat o înfăţişare geometrică şi Ibrăileanu scrie în *Corespunderi*: pe Tolstoi îl compară cu Turgheniev, eliberând Pegasul fanteziei într-o interpretare fără argumente, dar înlănţuită minunat în pura formalistică a ipotezei.

Toate urmările unei observări sunt notate îndată cu o precizie de teoremă (totdeauna în planul general) şi impresia e că Ibrăileanu nu mai argumentează cu ochii la text, ci pentru frumuseţea demonstraţiei pure: „Înaintat în idei, el este lipsit de orice grosieritate (…) aristocrat în sensibilitate, el este lipsit de singularizarea unui Viliers de L'Isle Adam; sensibil în grad suprem la «eternul feminin» el este lipsit de efeminare ca şi de senzualism" (zisese mai înainte că Turgheniev e stăpânit de senzaţii!).

Aceste fragmente sunt mult mai preţioase decât ale multora. Ibrăileanu şi-a modernizat punctul de vedere, aşezându-se într-o stabilitate culturală de rafinat, de alexandrin şi deschizând, cu libertatea câştigată faţă de propria tinereţe, un drum încă obscur însă foarte actual, cu multe ocolişuri, ascuns de buruiana unei expresii prea grăbite. Ibrăileanu, cel care susţinea mecanic raportul dintre mediu şi creator, notează acum favorabil funcţionalitatea literaturii şi analizează totul prin câte o clasificare discretă însă temeinică, iubirea, pesimismul, filozofia naturii, filozofia existenţei (echilibrul, pe care el nu-l avea e acum foarte preţuit). Începe să fie mult mai relativist, trecând la o concepţie modernă după care opera este interpretabilă felurit prin raport la om ca şi la producţia însăşi: „Şi apoi, o carte recitită, niciodată nu e aceeaşi."

O operă literară e ceea ce vedem sau mai bine, ceea ce punem noi în ea. De aceea, pentru fiecare din noi aceleaşi pagini conţin altceva. Şi cum nici noi nu suntem necontenit aceiaşi, şi cartea respectivă după o bucată de vreme e alta.

Nu odată, Ibrăileanu a exprimat greoi şi cu sudori ceea ce va spune cu o sagacitate sporită G. Călinescu. E la el o experienţă literară impresionantă, peste care s-a adăugat putinţa de a da glas unui eu foarte complicat. Ibrăileanu era un solitar şi în planul intelectual – un misantrop care cunoştea cel mai bine din umanitate un singur exemplar pe care îl multiplica la nesfârşit sub diferite înfăţişări.

Nu întâmplător se interesa de psihologie şi, mai ales, de proză în dauna poeziei. Spiritul său era ermetic şi autoscopic fără a simţi trebuinţa expansiunii altfel decât într-o formă discursivă. A studiat sentimentele, făcându-se propriul cercetător.

Era un om modern, citea pe Nietzsche şi pe Baudelaire, urmărea noutăţile psihologice, citind pe Krafft-Ebing. Avea sau nu idee de psihanaliză este cu desăvârşire obscur, însă repera un soi de complex al lui Cain la Baudelaire (fără a-l exprima neted deşi Ch. Baudelaire îl va descrie puţin mai târziu). Era în totul un ins excepţional, mişcat de mari vise himerice. Şi cu toate acestea, fără s-o fi făcut organizat, este reperabil la Ibrăileanu un adevărat *univers al prozei.*

G. Călinescu descria lirica prin raportul eului cu elementul, formulând cosmosul poeziei. Ibrăileanu avea în minte, negândindu-se s-o aştearnă pe hârtie, o alta sinoptică. El a scris, în felurite locuri, despre „sentimentele prozei", aşezând la baza naraţiunii nu

intuiția elementară, ci simpla autoscopie a eului pe propria desfigurare sentimentală.

A fost un teoretician excepțional al romanului (strânse la un loc, articolele lui stârniră senzație acum câțiva ani).

A fost marele anticipator al criticii româneşti şi personalitatea care s-a răsfrânt, cel mai adânc din critica românească, în spiritul neliniştit al urmaşului său de la laşi (şi o vreme de la *Viaţa Românească*), George Călinescu. În 1920, cu *Note și impresii*, Ibrăileanu era un mare precursor, a cărui explorație în amănunțime va da rezultate senzaționale.[4]

[4] Artur Silvestri, *Reîntoarcerea la clasici. Ibrăileanu precursorul*, publicat în revista *Convingeri comuniste,* nr. 5/1976, p. 6.

# Portret de critic tânăr
# Eugen Lovinescu

Tinerețea critică a lui E. Lovinescu (nu şi provizoratul ei) luă sfârşit îndată după 1910, când junele, *docteur ès lettres* la Sorbonna cu două teze doctorate apreciate, se întorcea în România, încredințat că porțile paradisului literar se vor deschide îndată şi de la sine. Că nu fuse aşa e fapt notoriu: criticul cel mai de seamă al momentului nu avu parte de carieră universitară, nu deveni academician, iar celebritatea lui n-a avut niciodată o înfățişare oficială ci una particulară. Ignorat de administrație, E. Lovinescu oficia în lumea literară, deşi, este de crezut, nu în acest chip concepuse el condiția criticului pe vremea începuturilor literare.

Din scrisorile personale (publicate recent de N. Scurtu într-o excelentă ediție de *Scrisori şi documente*), deducem cu uşurință cât şi ce punea E. Lovinescu în oficializarea condiției de critic literar şi, mai cu seamă, în ce condițiuni debuta un critic pe atunci. Cu un pic de imaginație istorică portretul criticului tânăr, schițat prin E. Lovinescu, s-ar putea extinde în fond la mult mai numeroase cazuri ale literaturii române. În 1904, pe când abia terminase Universitatea, cu o teză

filologică despre sintaxa latină, E. Lovinescu se interesa a-şi găsi un protector, a căpăta foileton periodic în presă şi, în planul administrativ, a sălta de la condiția supărătoare de suplinitor în învățământ la aceea de profesor universitar, având *curs* şi eventual burse de studii în Occident. Spre a câştiga protectoratul, el scrie epistole de o diplomație excepțională, voind a-şi face relații şi, în definitiv, a ieşi în fața rândurilor, spre a nu fi eliminat dintr-o competiție unde adeseori cel mai insistent câştigă. În ianuarie 1904 îi scrie lui N. Iorga, pare-se fără succes căci revine în decembrie 1905: în mai 1906 – îl abordează pe G. Ibrăileanu şi câteva luni mai târziu (în noiembrie 1906) – pe Titu Maiorescu. Ar fi voit, probabil, mai întâi să-l câştige moralicește pe Iorga apoi să preia un foileton la *Viața Românească* ori la *Convorbiri literare* (aici Titu Maiorescu încă supraveghea publicația ca un patriarh). Răceala maioresciană îl făcu o lună mai târziu (în decembrie 1906) să-i trimită lui S. Mehedinți o scrisoare de supunere, cu aer politicos şi extaziat (S. Mehedinți tocmai luase frâiele *Convorbirilor literare*). Cu excepții puține, toate aceste combinații se dovediră fără viitor şi, exceptând pe Mihail Dragomirescu (pe care îl cunoştea bine dinainte de sfârşitul lui 1905), E. Lovinescu nu avea nici un alt sprijinitor serios. Încredințat din experiență că, prin protecție nu se poate face nimic, omul se hotărî, într-un moment inanalizabil, să pornească prin forțe proprii şi, mai ales, prin insistență cantitativă, înlocuind amiciția cu cei mai vârstnici prin aceea cu literații coetatei.

Pentru E. Lovinescu era preferabil a merge cu generația lui, unde simțul lui de leader (inerent –

criticului) se putea exprima fără îngrădiri. Spre a câştiga poziție, omul își alcătuise un program de pătrundere socială, cu trăsături moderne, americăneşti, dacă în esența lui n-ar fi fost tipic pentru criticul tânăr (îl utilizase şi Titu Maiorescu la vremea lui). Întâia idee, izvorâtă din spaima de anonimat, este aceea a publicității. Publicitate însemnează, la E. Lovinescu, un serviciu de presă închinat lansării numelui literar. A anunța apariția unei traduceri, susținerea unor teze de doctorat, a publica un referat al lui E. Faguet (despre, desigur, E. Lovinescu), în chip de articol inedit, era pentru critic o propagandă utilă, mai cu seamă când acestea luau înfățișarea unor tipărituri cu litere mari.

În al doilea rând, E. Lovinescu cerea lui M. Dragomirescu să-i facă, precum se zicea, adresă publică. „Doresc de asemenea să am o adresă publica. Sunt multe persoane care mă întreține uneori când îmi ştiu adresa. În loc de a le-o da, vreau s-o poată citi oricând" (pag. 74). În fine, nimic nu scapă ochiului abil al lui E. Lovinescu, specializat parcă în *public relations*, nici chiar locul în pagina de revistă, caracterul de literă (iată o temă care îi stârnea mari drame): „De un lucru te rog – îi scria în 1907 lui M. Dragomirescu –, nu-l publica cu litere mici. Pe lângă că e mic, îl vei face şi mai mic". Şi tot aceluia, în acelaşi an: „Aş dori o literă mai mare şi mai citeață". Cât despre locul în revistă, aci rugămintea suna câteodată ca un ordin: „Doresc însă în mod cu totul express să fie publicat în pagina întâia a revistei. Şi să-mi transmită două exemplare."

De parte de a fi fost o pură vanitate, astfel de formulări sunt, la E. Lovinescu, un mijloc propagandistic. Obsedat de publicitate, criticul înțelege prin

aceasta prezența insistentă, şi în fond necesitatea cronicii. Un critic tânăr fără cronică e sortit anonimatului şi impunerii publice târzii prin opusuri academice de factură istoriografică.

De aceea, diplomația lovinesciană urmărea, în orice condițiuni, cronica permanentă chiar dacă materia ar fi fost din domeniul literaturilor străine. Pe M. Dragomirescu îl punea la punct cu răceală : „Vreau să admiți numai că tot ceea ce scriu eu e publicabil – imediat publicabil, şi că asupra acestui lucru nu poate fi o clipă de discuție." Nici Ibrăileanu, în 1907, nu scăpa de insistență: „N-ai idee cât țin la periodicitatea regulată. E la mine una din condițiile de igienă a lucrului. Dacă e vorba de publicare după vechime, sunt în stare să trimit articole cu trei luni înainte. Voi fi astfel un veteran al saltarului redacției!… Nu veți avea ce face atunci!" Cât despre S. Mehedinți, pe acesta E. Lovinescu îl atacă frontal deşi legăturile lor nu se consolidaseră în 1910, cu nici un chip: „Vă trimit cu aceasta primul articol destinat cronicii literare de la *Convorbiri*. Cred că ne-am înțeles asupra permanenței acestei rubrici, care mi-ar spori imboldul moral în ducerea la bun capăt a unei sarcini care aş vrea să fie ceva mai cuprinzătoare decât o contribuție intermitentă şi întâmplătoare la procesul literar al clipei de față. N-aş crede nepotrivit dacă ați confirma printr-o notiță acest caracter de permanență a cronicii." Aceste apeluri îl găseau pe S. Mehedinți surd sentimentaliceşte şi cronica nu i s-a acordat. A fi notoriu însemna aşadar a-şi asigura circulația socială a numelui şi nu întâmplător E. Lovinescu trimite cărți feluritelor persoane (nu dintre cele fără influență, pre-

cum C. I. Istrati, T. Maiorescu, Mehedinți, V. Bogrea, dar şi altora), cu precizarea, câteodată, de a i se recenza. Aici diplomația e în mediul ei şi după ce, într-o epistolă, se dovedi interesat de situația lui Rebreanu, se arată nenorocit într-un post scriptum: „ştii că ziarele din Ardeal nici n-au vrut să anunțe cartea mea". Altădată după ce îl elogiază pe Rebreanu, promițându-i sprijin când va avea un „organ al lui", îi pârăşte pe redactorii transilvăneni de la *Lupta* care n-au anunțat (cel puțin) apariția unui volum. Lui S. Mehedinți îi anunță trimiterea unui volum şi, de la întâia scrisoare, îi cere o recenzie. Lui G. Ibrăileanu pare a-i şi indica numărul din revista în care ar dori să se scrie despre el (aceasta, în 1906, dar G. Ibrăileanu întârzie, omeneşte, recenzia aproape şase luni).

Nu întâmplător, de aici E. Lovinescu a intuit condiția echilibrului profitabil, care consistă în a da impresia imparțialității (care la el este întemeiată) şi a fi, în definitiv, foarte sensibil la iritările unor confrați, rezolvate, atunci când la mijloc era vreun interes, nu cu armele polemicii cât prin diplomatice epistole civilizate (îndată ce Ibrăileanu, în 1906, îi face nişte observații, Lovinescu se grăbeşte să-i scrie, asigurându-l că e o neînțelegere). Spectacolul biografiei critice este de aceea pasionant: la 1910, E. Lovinescu, în care puțini vedeau pe marele critic de mai târziu, era un tânăr publicist, autor de recenzii, studii, nuvele şi scenete, un autor abia la început cu tot ce presupune aceasta[5].

[5] Artur Silvestri, *Portret de critic tânăr*, publicat în revista *Luceafărul,* nr. 1018, 44/31 octombrie 1981, p. 3.

# Critica franțuzească
# Eugen Lovinescu

A doua teză de doctorat susținută de E. Lovinescu la Paris, spre a deveni *docteur ès lettres*, şi publicată numaidecât, în 1909 la ed. H. Champion, e o aridă cercetare bibliografică, un repertoriu de titluri nu fără interes şi în ultimă analiză o seacă întreprindere sorbonardă fără prea multă imaginație: *Les voyageurs français en Grèce au XIX-ème siècle* (1800 -1900). Cum s-a ivit o astfel de idee în mintea junelui de treizeci de ani, înclinat mai degrabă spre critica literară curentă, ar fi greu de explicat, sigur este că materia îl preocupase, din moment ce în 1907, în august, îi propunea lui G. Ibrăileanu o colaborare la *Viaţa Românească* având legături cu acest domeniu.

Din lungul articol de atunci – *Literatura de călătorie în Grecia* – ceva a intrat în revistă, probabil un „moloz" cu titlul *Pe drumurile Eladei*, şi mai mult nimic, căci E. Lovinescu se dedicase pesemne întocmirii serioase a tezei şi mai puțin publicisticii româneşti. Aşa cum se prezintă în forma ei finală, cercetarea e în fond merituoasă, elegantă, cu un vocabular *soigné,* fără, totuşi, sclipire stilistică franțuzească şi

nu e de mirare că, într-o prefață care împodobește tipăritura, Gustave Fougères, îl elogiază pe autor. Ca şi *J. J. Weiss et son oeuvre litteraire*, acest catalog de călători şi de opuscule crease impresia unui cercetător minuțios, din speța arhivarului inteligent. Însă criticul propriu-zis nu briază şi cu greu s-ar putea deduce din asemenea producțiuni juvenile imaginea unui Lovinescu matur.

Introducția e o bibliografie cu puțin detaliu, întocmită cronologiceşte şi fără inventivitate (prefața lui G. Fougères e cu mult mai interesantă sub raport teoretic), parcă stânjenită de limba străină unde autorul nu făptuieşte totuşi erori. A introduce în materie înseamnează pentru E. Lovinescu a rezuma şirul cantitativ de producții anterioare şi a examina imaginea Greciei în literatura franceză dinainte de 1800. Pretutindeni ştiri, rezumate, note, scurte însemnări şi nici o idee generală, deşi aceasta ar fi la îndemână. Criticul e practic un pozitivist habotnic, înspăimântat de orişice ar putea sări peste verificabil şi nu riscă nici o speculație, oricât de elementară. El leagă nişte fire cronologice rupte convențional prin izolarea materiei, şi nu vede tipologiile în mişcare, metamorfozele obiectului derivate din înaintarea în timp, fenomenele reduse la esență. Nu altfel se înfățişează substanța propriu-zisă, văzută catagrafic în chipul unei înşiruiri de cărți şi de autori de cele mai felurite înzestrări, descrişi corect dar solitar ca şi cum am avea a face cu fenomene aproape ermetice.

Principiul este cronologic, repetând în clasificare momentele istoriei exterioare. *Călătoriile în Grecia* înainte de războiul de independență, în timpul războ-

iului de independență, (cu câteva diviziuni),în timpul domniei lui Othon I şi în timpul domniei lui Georges I. Într-un astfel de sistem nituit, unde nicio mentalitate incidentală nu este eliberată, spiritul nu se poate mişca decât arhivistic şi cu imaginație pe teren redus, creând fragmentar acolo unde se poate crea şi în tot cazul, fără nicio amploare constructivă.

În schimb, criticul e descriptiv şi meticulos, făcând operă de scotocitor de arhive (în istoria literaturii franceze studiul lui face pionierat) nu fără o fină şi aproape imperceptibilă ironie. El a văzut aproape tot şi a găsit o propoziție pentru cea de pe urmă broşură, captivat cum este de întregul cantitativ şi nu tipologic ferindu-se a pune materie critică în plus acolo unde nu era cu putință, chiar dacă autorul e o notorietate. Despre Maurras, Diehl, Burnouf, Ed. Schuré, Nerval, criticul nu lungeşte vorba, ştiind că mai mult decât aceştia valorează, pentru obiect, Chateaubriand, E. Quinet, Lamartine şi E. About.

Aşa cum apărea, la 1909, E. Lovinescu era un narator critic bun, unde opera critică e rezumatul unui şir de texte în a căror distanță istorică, agravată de critic, stă tot interesul. El merge pe urma călătorilor cu vigilența unui agent secret şi exegeza ia de aceea înfățişarea unui raport clandestin a cărui valabilitate derivă din precizie şi din supunerea la anonimat. Criticul părea că dispare, ca bibliograful, în materia studiată.

Totuşi neutralitatea absolută e o iluzie şi cine îl cunoaşte pe E. Lovinescu din *Figurine* şi, în fond, din *Memorii* observă aci trăsăturile maturității critice scăpând de sub apăsarea surdinei universitare. Pe unde e

cu putință, omul scotea în față picanteria (interesul pentru anecdotic sare în ochi).

Dimo e spion bonapartist, Chateaubriand traversează Peloponezul într-un poştalion grec cu un cal înhămat şi un altul alături, de schimb, şi este înveşmântat ca un ienicer, având şi o ființă belicoasă în mâini, André Grasset nu percepe corect realitățile şi ne dă un product baroc, de cabinet. Istoriile senzaționale îl pasionează pe critic şi el menționează, cu delicii, oprindu-se cu greu a comenta picant, uciderea rituală de către țăranii din Argolida a unei june instruite, apucăturile sadice ale unui paşă care probează carabina prin împuşcarea unui țăran. Şi altele de acelaşi soi.

Dealtfel, lui E. Lovinescu îi plăceau bârfitorii de felul lui d'Estournelles de Constant, Antoine Grenier şi Gaston Weschamps, adică aceia pasionați de viața cotidiană, umorişti eleganți, inventivi şi fără umorile sumbre ale lui Edmond About (un astfel de specimen e şi E. Lovinescu din *Figurine*, un „bârfitor" superior de viață literară curentă).

Dealtfel, a-i înregistra pe toți şi a pune accentul şi acolo unde intenția literară lipseşte pare a fi, la Lovinescu, o chestiune de metodă. Călătorii lui sunt botanişti, diplomați (precum Comte de Marcellus), medici (ca Pouqueville), naturalişti şi geografi, academicieni poeți (Pierre Lebrun), desenatori (ca de Forbin şi Castellan), militari, locotenenți de fregată şi genişti, savanți şi dau în fond impresia unor inspectori de o curiozitate mărginită, redusă la un domeniu monoton. De aceea, E. Lovinescu deduce valori din ceea ce nu izvorăşte din intenția literară (opere de simplă relație,

dări de seamă, scrisori), crezând că din amatorism vine interesul estetic, aflat la baza aşa-zisei *littérature de voyage.*

Ideea nu e fără sens şi ar fi putut găsi, cu mai multă cutezanță, o manifestare de o anvergură incomparabilă cu aceasta în prezența unui spirit conducător, a unei idei rezumative, a unei maniere generale de a îmbrățişa faptele, pe care E. Lovinescu le urmărea aci însă fără folos.

Nu în activitatea teoretică stă valabilitatea *Călătorilor francezi în Grecia*, ci mai degrabă în acele câteva propoziţiuni încă şovăielnice, recognoscibile *à posteriori* din opera unui E. Lovinescu matur. „Această intrare pe calea sacră – zice el despre Chateaubriand – capătă sub pana scriitorului importanța unui rit solemn." Despre acelaşi Chateaubriand-omul avea o părere mai mult decât concesivă:

„Acestea sunt notele de călătorie ale lui Chateaubriand; o pulbere de aur aruncată peste un text destul de sumar" (judecata izvorăşte din estetic căci, istoriceşte, meritele lui Chateaubriand sunt mari). O notă de maliție pătrunde ici şi colo: volumele lui Pouqueville ar fi o „vastă compilație", iar Radet n-ar sări peste „gestul domestic şi obiceiurile cazaniere".

Despre *mishellenism* opinia e a unui sociolog fin (pag. 98-99), iar cât priveşte lipsa de prejudecăți ea se observă în această scurtă ghilotinare a lui Edmond About: „Grecia lui Edmond About e romanul comic al Greciei regelui Othon."

Mai sunt şi alte formule memorabile, nu multe, şi cine îşi imaginează că E. Lovinescu punea imaginație în opera lui de critică franțuzească greşeşte ele-

mentar. Omul scria bine şi atât, aduna ştiri fără a le tulbura cu interpretări, luase în fond poziția unui discipol sorbonard fără pic de insurgență şi fu, ca atare, proclamat *doctor* pe 8 decembrie 1909, „cu toate mențiunile de care sunt capabili francezii".

Spre a deveni ceea ce ştim că a fost, E. Lovinescu trebui să uite ticurile doctoratului său, trezind pe criticul adormit în arhivarul minuțios de la Paris. Maturitatea lui e probabil efectul unei rupturi şi al unui proces simplu de lipsă de memorie.[6]

[6] Artur Silvestri, *Critica „franţuzească*", publicat în revista *Cronica*, nr. 822, 44/30 octombrie 1981, p. 10.

# Citadinism eminescian

Avea Eminescu, cel venit de la Ipoteşti şi viețuitor în formă elementară, sentimentul citadin? Avea, neîndoios, căci obsedat de întoarcerea în Arcadia sa infantilă, trăia totuşi în urbe, mergea cu tramvaiul şi trenul (de la Berlin la Postdam), locuia în case cu etaj, transmitea şi el prin telegraf ca oricare om civilizat. De-ar fi numai o răsfrângere pur biografică, şi tot ar fi de analizat *citadinismul* poeziei sale. De altfel, încă la acea dată e cu desăvârşire imposibil să vorbim de un sentiment *urban* în poezia românească. Conachi, de pildă, căuta latifundiul şi binefacerile vieții rurale de mare vornic. Alecsandri era un citadin cosmopolit şi turistic, de ghid *Baedecker*.

Oraşul său este un muzeu şi nu localitate vie, Bolintineanu pare neînzestrat în a simți viața urbană. Alexandrescu contempla umanitatea şi nu circumstanțele. Poeții Cişmigiului, câți au fost, nu vedeau aci parcul orăşenesc ci înfățişarea barbară, prelungirea pădurii pe lângă casele cu linii precise.

Dar Eminescu? La el oraşul nu e acela provincial, cu arhitectura lui pitică, cu acele case de comersanți, lunguiețe case cu o marchiză închisă cu gea-

muri mici şi faţada ca un fagure cu ochiuri sticloase. Eminescu locuia în urbe, în casa cu etaje şi privea din „fereastra sus”" (înălţată de la nivelul simplei case rurale) rotirea stelelor, asculta maşinăria urieşească celestă.

„Fereastra susă” e ochiul său de telescop şi pentru întâia oară în poezia noastră răsună acea singurătate planetară, a omului anonim în marea aglomerare urbană. Casa ţărănească e solidară cu solul şi dă o perspectivă oarecum pozitivă asupra lumii, fără aventuros şi din unghiul unei mulţimi, *block-house*-ul alungă sentimentul teluric şi dă spiritului solitudinea boltită spre un cer înstelat. Înălţimea relativă dă perspectiva faţă de pământ şi o complicitate imaginară cu cerul. Ca atare, ochiul va desfăşura o catagrafie aproape cinematografică, din aproape la mari distanţe:

„Un râu, vezi, mişcă unda-i
Cea visător bolnavă,
Ce-aruncă-a ei icoană
Pe-oglinda albă, plană
A locului Meran”

Locuinţa înaltă dă poeziei spiritul filmic. Mai departe, Eminescu deschide filele unei cărţi, el citea vasăzică precum omul modern, noaptea, veghind stelele. Ascultă râul, percepe culorile şi formele, distinge un sunet muzical îndepărtat. Vântul îi răsfăţeşte pagina pe care o citea. Dar aceasta e pura notaţie, curată poezie de senzaţii şi „Stau în fereastra susă” e întâia expresie a citadinismului impresionist din lirica românească.

Cinematografică, aproape fără subiect, e şi alta postumă: *Privesc oraşul furnicar*. „Furnicar” suge-

reazã iarăşi perspectiva înaltă, ochiul care vede totul foarte de sus, mişcarea e ca în cinematograf şi sentimentul propriu-zis lipseşte luat în sine, deşi analizabil la perspectiva întregului. Care e aci baza? Senzaţia de mulţime, înghesuiala, foiala, vorbăria care fac oamenii să nu se înţeleagă unii cu alţii. Zidurile sunt bizare, străzile au acel grad de multiplicare şi de insecuritate ca într-o pictură de Ensor:

„Pe strade lungi cu multe bolţi
Cu câte un chip la-1 stradei colţ
Şi trec foind, râzând, vorbind
Mulţime de oameni, paşi grăbiţi."

Ceremonia religioasă ia şi aceasta o formă apocaliptică, de procesiune unde nu solemnitatea, ci înghionteala e totul:

„S-aude clopot răsunând
Cu prapuri, iconi viind
Preoţii lin şi în veşminte
Cântând a cărţilor cuvinte
În urmă vin ca-ntr-un prohod
Tineri, femei, copii, norod."

Mişcarea umanităţii are o trăsătură mecanică, precum o defilare automată, ca într-un joc infantil. Vremea însăşi e obturată de acest oraş modern babilonic:

„Hamalul trece încărcat
Şi orologiile bat
Dar nimeni mai nu le ascultă
De vorbă multă, lume multă."

Era, de altfel, cu neputinţă ca acest mediu de Turn Babel să nu producă o raţionare cu substrat etic. Îngustimea străzii medievale, casa lungă ca vagonul şi

sumbră, aproape deşertată de prezența umană, turlele, clopotul, geometricul în fine, acestea îl terorizează pe Eminescu. EI n-avea simțul arhitecturii contemporane şi nu vedea oraşul ca un edil sau ca un constructor, ci numai în latura umanității şi anume în aceea morală.

Urbea alcătuieşte aproape o geografie a viciului, cu o mulțime de ilustrații de tot soiul. Femeia modernă cere o „curtenire" în ritm de album, franțuzeşte şi fără profunzime, bărbații au „viții", femeile bătrâne sunt proxenete. Ştim şi din alte surse că Eminescu era contra tânărului fercheş şi bonjurist care bătea toată ziua Podul (Calea Victoriei de azi), răsucind mustața şi fumând țigări extrafine, lungărețe.

Ensoriană e şi această reprezentare a oraşului ca bâlci sau ca bazar. Oraşul, decrepit moraliceşte, e departe aşadar de utopia anului 1400. Nu e greu de observat că Eminescu absoarbe citadinitatea în ideea de civilizație pe care o pune, schopenhauerian, în opunere cu cultura (Spengler va specula mai târziu pe aceeaşi coardă). Însă, cultura e aceea de tip adânc poporan, anonimă ca natura, este însăşi emanația cadrului fizic. Oraşul babilonic şi vițios, e perisabil şi în citadinitate, Eminescu vede şi devenirea cu substrat finalist: tot ce este creat e caduc şi urbea e o formă anterioară a ruinei.

Nu întâmplător oraşul e legat de retorica ruinei la Eminescu, însă nu ca un adaos la invocația de sursă volneyană a civilizațiilor defuncte, ci ca o ilustrație a unei teorii cu bază morală.

Pământul însuşi e o ruină (*Îngere palid*, *La moartea lui Neamțu*); în *Lida* ruinele „se deşir" ca o îndoită negație a nimicului. În fine, ruina e locul civi-

lizației pe care cadrul fizic a absorbit-o și i-a dat un rol magic. Civilizația năruită de vreme și întoarsă la ritmul genuin al cosmosului (sub forma ruinei) întruchipează cu adevărat identitatea regăsită. Nu întâmplător, fiindcă Eminescu își închipuia, pe baza lui Schopenhauer, că moartea trăiește și că viața e vis (fără a se inspira din Calderon ci din *Lumea ca viaţa şi reprezentare*).

Adevăratul oraș eminescian este, ca atare, acela complet ruinat, acoperit de apă sau de pustie. Adevărata viață e la el viața culturilor moarte a căror resuscitare nocturnă urmează un principiu automatic. Urbea eminesciană e orașul scufundat, viața morții, străvechea cetate Ys.[7]

[7]Artur Silvestri, *Privesc oraşul furnicar*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 977, 3/17 ianuarie 1981, p. 3.

# Mihai Eminescu
# Metodul genetic

O mică recenzie, din 1880, publicată de Eminescu pe seama unor *Studii constituţionale* de G.G. Meitani venea cu o de tot interesantă observaţie, dintre acelea pe care el le emitea cu o naturaleţe uimitoare. Ideea avea în vedere orânduirile umane şi raportul lor cu mediul poporan, cu ireductibilul tradiţiei istorice şi chiar dacă fermecătoare, ea nu avea, cu toate acestea, aplicaţie acolo unde ar fi voit el să aibă. Dar în cultură? În cultură, ipoteza eminesciană se potriveşte admirabil.

Pe scurt, Eminescu era pentru adeziunea *formelor* faţă de natura colectivităţii, el era de părere că soluţiile, câte pot apărea, nu capătă valoare decât atunci când izvorăsc cu necesitate dintr-un mediu organicist. Este valoroasă ideea verificabilă istoriceşte şi care la examenul în timp a dovedit soliditate, este de respins tot ceea ce, cu probele negative făcute, apare istoriceşte încă o dată. Din acest punct de vedere, *formele* repartizate în timp nu intră în scara absolută şi teoria progresului unic e combătută de Eminescu cum nu se poate mai corect, dacă atunci când o face ne gândim la cultură.

„În acest ordin de idei – zice el, însă cu referință la politică – se vedea însă adeseori că forme de organizare în aparență inferioare însă potrivite naturii lucrului şi favorizând dezvoltarea normală a unui popor sunt de preferat altor forme, superioare, însă nepotrivite naturii lucrurilor.” S-ar zice că e aici în embrion o intuiție remarcabilă privitoare la culturile diverse şi lipseşte, spre a fi tocmai aceasta, numai o extensiune de la teoria statului la culturologie. Adevărul e că mişcarea în timp a formelor de rânduială (unde intră, cu instituții şi creație, şi cultura) îl obseda pe Eminescu, el credea în progresul determinat în funcție de spațiu şi de timp: „Căci cine zice progres nu-l poate admite decât cu legile lui naturale, cu continuitatea lui treptată.”

Dacă evoluția universală nu e reductibilă, prin urmare, la o singură înfățişare, atunci popoarele şi prin ele culturile au a înainta organicist, ele sunt pentru Eminescu organisme:

„Precum creşterea unui organism se face încet, prin superpunerea continuă şi perpetuă de nouă materii organice, precum inteligența nu creşte şi nu se întăreşte decât prin asimilarea lentă a muncii intelectuale din secolii trecuți şi prin întărirea principiului înnăscut al judecății, precum orice moment al creşterii e o conservare a celor câştigate în trecut şi o adăugire a elementelor cucerite din nou, astfel adevăratul progres nu se poate opera decât conservând pe de o parte, adăugând pe de alta: o vie legătură între prezent şi viitor, nu însă o serie de sărituri fără orânduială. Deci, progresul adevărat fiind o legătură naturală între trecut şi viitor, se inspiră din tradițiunile trecutului, înlă-

tură însă inovațiunile improvizate şi aventurile hazardoase."

Evoluția este aici tot ceea ce o reprezentare corectă asupra culturii a reținut şi azi ca un principiu inatacabil: adăugiri continue şi adecvate prin raport la datele verificabile, asimilație a tradiției în ceea ce are aceea valabil, simț critic înțeles ca „principiu înnăscut al judecății", respingerea improvizației şi a simplului hazard aventuros. Să notăm că opinia călinesciană privitoare la specificul național nu pornea de la alte elemente.

„Am numi, zicea Eminescu, metodul recomandat de noi genetic, în opoziție cu metodul dogmatic, care admite ca absolut bună o anume formă de organizare."

În acest „metod" intră, să observăm, o întreagă direcție culturală pornind de la Cantemir. El este spiritul critic istoriografic al lui Haşdeu, teoria maioresciană, istoriografia lui Iorga, teza specificului național de la G. Ibrăileanu şi G. Călinescu, getismul lui Vasile Pârvan, sociologia lui Gusti şi a şcolii lui, filosofia lui S. Mehedinți, a lui Lucian Blaga.[8]

[8]Artur Silvestri, *Metodul genetic*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1184, 2/12 ianuarie 1985, p. 3.

# Chipul artistului tânăr
# Mihail Sadoveanu

Cum era proza românească în actualitatea ei de *fin de siècle*? *Sanguine* în gustul Catulle Mendès, acuarele abreviate ca o linie simplă, epică de impresii în a cărei lapidaritate se exprima dezinteresul pentru omenirea vremii, catagrafia, în fine, a unor abstracțiuni. Aceasta într-o bună parte, aceea de la *Literatorul* şi gazetele satelite, de la aşa-zişii moderniști pentru care hotar național, şi specificitate se abstrăgeau în simpla individualitate cosmopolită. Existau altfel prozatorii de la *Contemporanul* şi aceia care mergeau înaintea vremii, prevăzând sămănătorismul. Dintre ei doar Ştefan Bassarabeanu este solvabil astăzi, în acea proză de tărâmuri exotice dar naționale. Era o viață în forma ei dură. Cum a izbucnit el ca o fanfară printre contemporanii monocorzi este cu deosebire notabil. E vorba desigur şi de o vocație strivitoare, de o putință extraordinară de a se exprima scriptic mai presus de orişice incident biografic. Însă absorbirea umanității într-o filosofie presupune îndată un mecanism aperceptiv ieşit din comun, o aptitudine de a transfera partea în înțeles generic şi accidentul – în destin. Oricine l-a cunoscut pe Sadoveanu era con-

vins că omul „asculta glasuri în cer care îi vorbeau altfel decât nouă” (I. Teodoreanu). Muțenia, cu aparență de placiditate şi, în fine, tăcerea lui boreală îl impresionau desigur fiindcă îndărătul acestei linişti de gheață, omul îşi precipita mintea şi închipuirea peste marginile presupuse. În fapt, fără a contempla în extaz ca şi alții, el lua câte o impresie pe furiş, însă întotdeauna pe aceea esențială. Avea într-un cuvânt un simț inefabil care țintea exact în punctul unde maşinăria se punea în mers.

Mi-am pus deunăzi următoarea întrebare: Cum se comporta Sadoveanu în tinerețe față cu înaintaşii? Am răspuns printr-o răsfoire iute de ziare şi cărți, urmărindu-l pe urma paşilor unor mari moldoveni. În Creangă vede „poezia de expresii” a românității şi bojdeuca lui este un loc sublim. Face pelerinaje la Humuleşti, unde umblă cu grijă ca omul în hagialâc, ascultă clipocirea Ozanei (care e un firicel de apă vara în vremuri de arşiță), consultă pe săteni asupra vieții lui Ion Creangă. Când auzi întâia oară o poezie de Eminescu se scufundă în aromire, fără grai, înălțat brusc în excelsii: „Un zeu cânta şi-mi umplea sufletul şi în ora aceea simții că păşesc în altă înțelegere şi în altă viață.” Căzu aproape fascinat într-o maladie eminescofilă. În prima vacanță merse cu amicul B. la Ipoteşti, călcând în pulberea pe care o apăsase rătăcitorul poet. Colindă coclauri şi interpelă cetățenii apți să-i dea ştiri literare. Pretutindeni omul făcea hagiografie si nu-i simpatiza pe aceia care, ştiindu-l pe Eminescu, dădeau veşti de tot felul. De ce făcea Sadoveanu acestea, că doar nu din pasiune de istoric literar ? Era mai întâi un spirit al vremii care insufla

tinerimii un cult aproape carlylian pentru *oamenii mari*. În Iaşii epocii, lirica eminesciană luase minţile junilor şi cu toţii se sforţau să-l imite pe magistru în chipul lui Sf. Francisc, cel care primi stigmatele lui Cristos, prin efortul închipuirii. Şi Sadoveanu, ca licean, respira acea atmosferă inimitabilă a eminescianismului ieşean. Toţi ştiau pe dinafară o sumedenie de poezii şi umblau cu textul unei culegeri în buzunar. Rătăcind noaptea prin locuri părăginite, declamau, răspunzându-şi între ei, felurite versuri ale semizeului. Chiar Sadoveanu făcu o schiţă a lui Eminescu, trist, cu ochii plecaţi, cu mâna stângă la frunte şi cu dreapta întinsă către pustiul terestru. Unora nu doar Eminescu la aşeza vălul nebuniei peste minte, ba chiar şi epigonii. Este inteligenţa lui Sadoveanu că s-a putut salva din acest cult fără înţeles, fără a lua distanţă ironică, ci sublimând tradiţia într-o viziune cuprinzătoare a permanenţelor. Dintr-o piatră sau din orice inscripţie tombală, omul extrăgea o istorisire, fabula în marginile sugestiei într-un chip, dacă nu verificabil, sigur în planul verosimilităţii. Urbea şi peisajul sunt interpretate în planul memoriei şi în gustul lui Nietzsche; pentru Mihail Sadoveanu fiece piatră e o amintire: „Iaşii au rămas un muzeu al amintirii.” Scriitorul păşeşte pe lângă mânăstiri şi turnuri evocând o istorie obiectivă, adusă în planul viziunilor clasificate pe deasupra turburărilor unei epoci sau ale unei zile. În fine, Sadoveanu se simte, apăsat de povara trecutului şi a morţilor, sub cuvânt că generaţiile sunt într-o contemporaneitate de glasuri şi, ca atare, a respecta sensul tradiţiei este a asculta vocile celor duşi: „Fiecare neam, având o evoluţie şi un stigmat propriu, se dez-

voltă potrivit cu un destin propriu şi cuprinde în el viaţa latentă a generaţiei căzute". Este „armonia fatală" a naţiei pe care a încercat a o exprima Sadoveanu în cuprinsul operei sale enorme. Acesta era scriitorul la tinereţe: cucernic, aromit de vechime, lăsând palpitaţia cordului să se exprime faţă de vetustеţe, memorie şi eroi. Din aceste observaţii tradiţionale ca şi din putinţa monstruoasă a observaţiei unitare, s-a născut, în trepte din ce în ce mai vaste, opera lui Mihail Sadoveanu. E curioasă totuşi simpatia tânărului pentru factorul tradiţional, nu în aspectul inertic, cât în planul realist şi mitologic. Junеţea e în literatura vârsta contestaţiei şi a dărâmării de idoli şi presupune mai degrabă o explozie fenomenală de energii. Tânărul în această înfăţişare, fără exces şi scandal, e Nicolae Labiş: vitalist, exultant, atins de aripa unor melancolii focoase, în tropot de bidivii. Altfel e Sadoveanu, pentru care vremea pare a se prelungi la nesfârşit, în aşa fel încât prozatorul lucrează meticulos, cu sistemă, fără a grăbi zidirea unui edificiu ale cărui amănunte, cât de mici, par calculate la precizie. De aici provine o curată prosternare înaintea omului superior, a eroului, a geniului, în fine. Această fascinaţie a culturii făcu din Sadoveanu acel om original în care vieţile şi închipuirea se înconjurau de cеţuri mitologice. E peste tot la el o mitologie a vremilor şi a oamenilor ieşiţi din comun. Pentru adolescent, Creangă era un semizeu, iar Eminescu – un luceafăr, impalpabil ca şi steaua de pe boltă. Sadoveanu fu adânc întristat de inaptitudinea unora de a-l cunoaşte pe om. Se duse la Humuleşti, întrebă pe unul şi pe altul dar nu află ştiri valabile. Unii nu-l prеţuiau, alţii n-au văzut în aspec-

tul său adulmecarea astrală, cea care îl face pe individ o scoică oglinditoare de macrocosm. De aici şi o părere despre geniu, nu departe de sistema celor *două euri* a lui Proust. Geniul are două vieţi şi pe clasici, de pildă, „nimeni nu-i putea recunoaşte, căci erau copişti, şefi de birou, corectori sau berari".

Clasicitatea este o pătimire în planul vieţii, mai lungă sau mai grea prin durată, scurtă şi fulgerătoare ca a lui Eminescu. Pătimire – acesta e vechiul *passion* şi geniul e, pentru Sadoveanu, un Mlathaeus care îndură mari dificultăţi încercătoare spre a-şi ridica eul în planul monumentalităţii. De altfel, din unghiul operei, geniul umblă pe sus şi paşii lui tereştri lasă numai o urmă subţire, ca un praf pe o bucată de marmură, viaţa pământească e absorbită cu totul în închipuire şi se subţiază în faţa operei. Acesta, e în definitiv, portretul artistului în tinereţe: recules înaintea genialităţii, dar cu o tânjire ascunsă după monument, exaltat, dar cu surdina meditaţiei, liric şi observator al actualităţii din foişorul cunoaşterii tradiţionale. Proporţiile monumentalităţii vin la Sadoveanu dintr-un cult al permanenţei în faţa incidentalei, şi al umanităţii în forma ei reflexivă. Nu cunosc, în desfăşurarea milenară a culturii, un alt scriitor care să afirme cosmosul cu o putere mai mare, cu o statornicie atât de nelacunară. Sadoveanu este ipoteza unui ins reprezentativ al umanităţii, în înfăţişarea lui de monument supravegheat, care confunda perspectiva vremurilor revolute, amestecându-le în prezent.[9]

[9] Artur Silvestri, *Chipul artistului tânăr*, publicat în revista *Luceafărul*, nr.706, 45/8 noiembrie 1975, p. 2.

# Modernul Sadoveanu

Întâile manifestări de viață rațională sadoveniană par a se fi aşezat într-un soi de revelațiune elementară, într-un extaz subit. Era, (zice prozatorul matur din *Anii de ucenicie*), în vremea unei picoteli euforice, de primăvară explozivă, când în zăcerea anonimă, de şopârlă întinsă la soare, se strecură un semn neprevăzut al unei realități insondabile:

„Acel foc clipea şi vâjâia. În jurul lui se mişcau oameni negri. O larmă de ciocane suna fără întrerupere. Îndrăznisem o singură dată să-mi vâr nasul în deschizătura uşii. Către mine, din foc, a rânjit un demon şi n-am mai îndrăznit. Acolo, înlăuntru, era o primejdie. Afară însă era soare, şi toate îmi zâmbeau. Chiar şi acel rânjet căzuse lângă mine ca o frunză moartă. Nu mi-l mai puteam înfățişa. N-a reapărut din adâncuri decât târziu, asociat cu celelalte întâmplări".

O astfel de imagine fulgurantă, scoțând din constatare judecata diversității misterioase a fenomenelor, îl apăsă într-atât pe junele Sadoveanu încât încheierea teoretică a fost uşor de prevăzut: „Toate sunt taine nepătrunse" – şi a le explica înseamnă a închipui „acordul dintre taine". Cum enigma, ieşind de sub

controlul fenomenalității, nu este rezolvabilă rațional, rezultă atunci că a o exprima e cu putință pe canalul închipuirii. Omul era, de altfel, un imaginativ, cunoscându-se pe sine prin introspecția de ordinul compensațiunii:

„De pe atunci trebuia să înțeleg această mare scădere a vieții mele şi să las să sufle vântul în treptele de fum care mă duceau pe tărâmul celălalt – adică pe alt plan, cum s-ar putea spune c-un vocabul filosofic. Dimpotrivă, abia aşteptam să-mi pot pune pe capul zbârlit tichia şi să şoptesc cuvântul lui Ali-Baba".

Această predispoziție onirică fu întărită de mediul fizic căci *anii de ucenicie* se petrecură în lumea fabuloasă rurală, unde pomul înflorit e o festivitate absolută, stârnind turburare în regnul animal şi emoții umane în cadrul pascal. Totul pare a fi miraculos – chiar părul pădureț, strămutat între oameni, îşi schimbă roada producând fructe civilizate. Lumea infantilă era, de altfel, o magie inanalizabilă căci în dihania cornificată, zărită un moment din tufiş, în teama de moara diabolică unde macină Scaraoschi, stătea un sentiment adânc de uimire extatică, ca înaintea unei maşinării producătoare de revelații: „Fără să fi înțeles ceva, am rămas fericit şi înfricoşat, ca sub semnele şi descântecele unui ritual magic."

Nu altfel se aşează în compoziția sufletească şi credințele poporane în iarba fiarelor (țărănescul şperaclu, deschizător de orişice lacăt), în haiduci, scăpați neverosimil de poteraşi, precum şi în dobitoacele grăind, prin convenție, la un moment dat între ele: Deodată m-am oprit. Casa noastră se uita cu toate ferestrele la mine. Sfântul Petrea mi-a dat drumul; a intrat

în întuneric; am rămas singur. Am privit către făcliile cerului: clipeau la mine. Păşeam cu fereală prin preajma grajdului. Am întins urechea ca s-aud şoaptele dinlăuntru. S-a aprins un fulger şi s-a deschis o lumină în adâncimea cea înaltă; ş-am stat ca s-ascult cum grăiesc dobitoacele între ele."

Întâia concluzie filosoficească sadoveniană fuse, la această vârstă, de ordin revelaţionist întrucât minunea ar fi „un fenomen a cărei explicaţie fizică ne scapă". Adaog la acesta şi magia mecanică produsă de nemţii din Paşcani, al cărei efect va fi fost, pesemne de tot asemănător cu acela inspirat de Melchiade din *Cien años de soledad.* Comedianţii ambulanţi, scoborâţi dintr-o vreme fără vârstă, lăsară şi ei o dâră de neşters în pasta moale sufletească a junelui Sadoveanu (lumea lor multicoloră şi magică e a ţiganilor marquezieni). Scurta experienţă citadină nu se produse aşadar în afara limitelor magiei, şi aceasta a sporit mereu cu senzaţii noi elementare, căci Sadoveanu se dovedi curând a fi mai degrabă un om de pădure şi de bălţi pustii, încredinţat că eul abstract, ireductibil, e prezent în om şi în plante, în jivine şi în insecte:

„Mă încorporez lucrurilor şi vieţii, am simţirea că totul trăieşte în felul său particular: brazdă, stâncă, ferigă, tufiş de zmeură, arbore şi tot ce pare nemişcător: faptul de a avea asemenea cunoaştere mă face să iau parte la viaţa tainică a stâncii, arborelui, zmeurei şi ferigii. Cu atât mai vârtos alianţa aceasta a vieţii nenumărate se manifestă între mine şi sălbăticiuni, zburătoare, gâze şi fiare; între mine şi apele care curg, palpită ori întind luciri neclintite în soare şi primesc în afundul lor rumeneala lunii pline […] în înfăţişarea

unică a dezgheţului de primăvară de care mi-am adus astăzi aminte, m-am fixat şi eu însumi pentru totdeauna: constat asta în imaginea indelebilă pe care o păstrez în mine şi am încredinţarea că toate împreună cu mine, cel de altădată, s-au păstrat în sine, în fracţiunea de timp şi de lumină care continuă să călătorească în infinit. Mă voi stinge curând, dar icoanele acestea ca şi lucirile unui astru mort, vor continua să fie fără sfârşit".

Lumea predilectă ia de aceea o înfăţişare de ev dinainte de naşterea umanităţii, pustie şi fără om, însă cu inumerabile popoare de zburătoare, în orizonturile necunoscute ale vârstelor şi cronologiilor. În asemenea condiţiuni, omul e o adevărată revelaţie divină şi astfel de specimeni, precum Pandele Şeptelici ori Anghel Balica sunt un fel de repetiţie în contemporanitate a vânătorului iniţial şi a pescarului primitiv. Eul narator este, ca atare, naturist, părând a exprima vederea unui ochi global, ascuns în elemente, a cărui peliculă cinematografică nu e ameninţată de pieire.

Filosofia nu are cum să fie altfel decât nonintervenţionistă, ca urmare a unei raţiocinări cu substrat estetic căci natura e slăvită în „frumuseţile ei fără moarte şi necontenit înnoite".

A doua idee irevocabilă, născută în spiritul sadovenian, fuse prin urmare aceea că omul e o vietate măruntă şi futilă, în vreme ce universul n-are sfârşit, continuând să creeze, imperturbabil la raţiune. O viaţă absolută, a cărei vreme se mişcă mai cu seamă după prototipi şi nu după cronologie se întrevedea dincolo de fenomene. Meteorologia explodează periodic şi misterios, prevăzută numai de cărţi enigmatice, pre-

cum gromovnicile, ori de sihastri omniscienți: „După omături mari şi înghețuri de cremene, deodată, într-o zi, printr-o împrejurare cu totul misterioasă, prevestită totuşi de gromovnice vechi şi călugări bărboşi de la sfânta mănăstire Neamțu, soarele a rămas stăpânitor în senin, c-o lucire imensă."

Repetiția vieții ritualice în mediul imediat este şi aceasta o formă de prezent continuu, scăpat de sub frâiele rațiunii cronologice:

„Inițierea mea s-a făcut prin poezie şi instinct, cum arăt aici, taina ce m-a pătruns e mai tare decât viața, pentru că vine de la cei morți, şi – în lumea aceasta – morții poruncesc celor vii."

Omul însuşi e solitar precum într-o stare de farmec, ca şi cum s-ar trezi „la un hotar al înțelegerii", în constituția lui biografică totul izbucnind ca dintr-un abis arhaic în chipul unei iluminări tipice, repetând schema abstractă în individ: revelația cititului, emoția naturistă, misterele fiziologice şi puberale. Pare că o voce enigmatică şi inanalizabilă cheamă spiritul într-o țară originară, de unde răzbat prin semne ştiute de câțiva inițiați ecourile unei vieți infinite, paralelă cu aceea trecătoare, şi totuşi refăcută mereu în cosmogonii repetate. Cu acest simțământ inclasificabil, Sadoveanu câştigă obsesiunea utopiei primigene, detectabilă cu uşurință în mulțimea de ostroave, țări, pustietăți păduréte şi bălți virgine pe care le-a închipuit. „Țara kangurului", Moldova lui Ştefan cel Mare, Olanda şi „țara de dincolo de negură" sunt astfel de utopii de ordin paradiziac.

Biograficeşte M. Sadoveanu este un modern, dar nu un european. El nu vădeşte presentimente experi-

mentale deşi avea idee de primordialitatea formală („important în artă nu-i subiectul cât forma"), nu colectează psihologii contradictorii, e surd la autenticitate şi la reportaj. Atât cât a produs în gustul naturalist nu pare, esteticeşte, durabil şi cât priveşte romanul provinciei mediocre acesta e, mai de grabă, un incident de creaţie şi, ca să zic aşa, o criză de creştere literară.

Omul era profesionist, a dat o inegală operă creată sub presiunea momentului şi e cazul să deosebim ceea ce e răspuns imediat la presiunea epocii imediate şi ce izvorăşte din spiritul creator necondiţionat (un examen sociologic al succeselor vremii ar explica atât *Crâşma lui Moş Precu* cât şi *Mitrea Cocor*, dacă nu şi o seamă de alte producţiuni). Vremea cerea o proză dezabuzată şi o avea numaidecât; apăruse un film celebru despre *Trenul fantomă*. Sadoveanu împrumută de îndată titlul de succes; era nevoie de roman social – uzina sadoveniană emitea *Păuna Mică.*

Însă din toate acestea nu rămâne esteticeşte mare lucru şi în ele nu răzbate mai nimic din *sadovenism*. Nu prin actualitatea tematologică este M. Sadoveanu modern, ci prin nota lui profund inactuală. Cu rare excepţii (Julien Gracq, Ernst Jünger) el nu are congener pe continent, rămânând a-i găsi pandantul extraeuropean.

Spiritualiceşte, M. Sadoveanu are o conformaţie similară în esenţă celei moderne sud-americane, pornind mai întâi chiar de la coincidenţele de ordin pur biografic. M. Sadoveanu este un ţăran cu sentimentul cosmosului, un extatic naturist. Epoca Salamá, a lui M. A. Asturias, e un soi de juvenilă hoinăreală sado-

veniană, cu fixație silvestră. Nişte rurali sunt în fond şi G. G. Marquez, Juan Rulfo şi Mario Vargas Llosa, căci din proza lor răzbate ecoul unui sat mitic, insondabil cronologic, iar substrucțiunea citadină nu este consolidată. Satul lui Manuel Scorza pare a fi acela din *Nopți de Sânziene* şi rebeliunea naturistă în Rancas este aceea a pădurii Borza contra elementului alogen („țărănismul" sud-american, cu aerul lui mitic de azi, are precursori notorii din care aş putea cita oricând douăzeci-treizeci de prozatori).

A face proză rurală, chiar şi în regim mitic, nu e totuşi un semn fundamental de asemănare, rămânând a vedea de nu cumva fenomenele se ating mai profund. M. Sadoveanu vine, în proza românească, din *sămănătorism*, sud-americanii de astăzi au o preistorie novecentistă de indigenişti şi de costumbrişti. Ceea ce au depăşit cu toții e aerul pur de document lingvistic şi de curiozitate etnografică, pe care l-au sublimat în vizionar şi mitic; sud-americanul izolează o contradicție de ordin demografic căci exaltă adesea pe indian, veştejind pe alb, de nu este chiar de părere că barbarul e mai civilizat decât colonistul (precum José Maria Arguedas, în *Todas las sangres*, dar mai sunt şi alții). Răzeşul lui M. Sadoveanu, preferat de prozator prin raport la vechil ori la capitalist, e un astfel de indigen perfect, deşi substratul e aici cultural şi civilizator. Revizuirea *in petto* a civilizației mecaniciste are ca efect imaginea hiperbolică a ruralității, însemnând un pas regresiv spre arhaic. Ca şi M. Sadoveanu (*Paştile blajinilor* e un exemplu tipic), R. Guiraldës evocă în gust idilic conacul boieresc, preferându-l urbei iritante – *Rancho*. Banditul pur de la M. Sado-

veanu este un adevărat document *gauchesc* (Simoes Lopes Neto, Juan Rulfo, E. Barrios, în *Tamarugal*, R. Guiraldës în *Cuentos de sangre y muerte* sunt exemple la îndemână). Antipatia față de civilizația stricătoare de echilibru (Antonie Bernard, în *Nopţi de Sânziene*, e, la M. Sadoveanu, cazul tipic): e detectabilă pretutindeni la sud-americani. Un *viento fuerte* se produce la M. A. Asturias în chipul societății *Tropical Platanera,* Jack Brown, şeful unei companii bananiere revoluționează moravurile în Macondo (G. G. Márquez - *Cien años de soledad*). *Casa Verde* e un produs al invaziei civilizatoare, meprizat de Mario Vargas Llosa ( *Casa Verde)*. Lauda răzeşiei indigene (şi sub forma oacheşilor pecenegi din *Nopţi de Sânziene*) de la M. Sadoveanu are corespondent valabil în „o bom crioulo" al lui Adolfo Caminha, în „O mulato" al lui Aluisio Azevedo. „Răzeşii" Buendia sunt tot ce poate fi mai sadovenian.

Reacţia spiritului faţă de mediul fizic nu este altfel căci omul sadovenian strivit de natura fierbinte poate fi transplantat cu uşurinţă în romanul sud-american unde, vorba lui G. Arciniegas, „peisajul, pădurea, aventura multitudinară devoră personajul". Pădurea vie, de la M. Sadoveanu, pare o Amazonie europeană, cu o panfagie inexplicabilă (în *Nopţi de Sânziene*). Codrul este, de altfel, un stereotip literar brazilian. Simpatia mediului cu omul sadovenian e o reacţie comună în proza sud-americană (Gaspar Ilon, în *Hombres de maiz* de M. A. Asturias, e sprijinit de cadrul natural). Utopia amazoniană (la Rodolfo Téofilo, de pildă, însă şi Macondo este o utopie), găseşte la M. Sadoveanu o expresie similară.

Sub raportul concepțiunii imanente, schema e comună, deşi tehnica propriu-zisă e tot ce poate fi mai diferit. Ca şi la sud-americani, la M. Sadoveanu evenimentul are un factor inițial ocult, înțelegând prin realitate reverberația unor procese misterioase şi transcendente, cu efect în universul palpabil. Acest „realism permeabil miturilor" (în accepțiunea lui M. A. Asturias) este lumea unde „legendele au o existență aproape tangibilă". *Creanga de aur* de M. Sadoveanu, unde profesorul Stamatin invocă o lume paralelă, de inițiați, dintr-un munte ascuns, este o pildă irefutabilă, spre a nu invoca *Baltagul*. Eposul sadovenian e un fel de canto general, de baladă infinită. După cum, la sud-americani, legendele prelucrate apar şi sub înfățişare propriu-zisă (*Leyendas de Guatemala* de M. A. Asturias), voind să rescrie o realitate mitică, M. Sadoveanu preface cutare cărți populare, adaptând sceneria originară într-un mediu nou (*Genoveva de Brabant* e *Măria sa*, *Puiul pădurii*) spre a nu mai vorbi de peria de stil care i-a trecut prin *Alexăndria,* prin *Vieţile sfinţilor*, ca şi prin *Divanul persian*. Nu o dată, la originea prozei sadoveniene stă o carte inițială, creațiunea în sine constând într-o adopțiune în aer inedit de istorii vechi – *Cuibul invaziilor*, *Ţara Kangurului*, *Mioara*, dar mai sunt şi altele. M. A. Asturias nu procedează altfel, conspectând *Popol Vuh* şi *Anales de los Xahil.*

Ceea ce e modern la M. Sadoveanu nu e atât stilisticeşte şi nu consistă în chip izbitor în tehnică – deşi la un examen susținut se poate specula îndeajuns asupra chestiunii şi încă în deplin folos. Modernă e filosofia, de nuanță întrucâtva barocă, scoțând efecte

din contraste ireductibile şi dintr-un soi de antiteze închipuite în baza unor constatări organizate. Lumea lui este în aparenţă plină de concreteţe şi veşnica slăvire a biologicului sub înfăţişarea bulimiei, a gastronomiei savante, a festinului ceremonios e un fel de a sprijini iluzia soliditătii unei umanităţi care ascunde în fond scheme adânci, oculte şi un grad de asceză străină de vitalitatea care tulbură ochiul la întâia privire. Sociologiceşte, la M. Sadoveanu vieţuiesc în paralel două categorii umane de necombinat: „monahii" şi „europenii". „European" e coconul domnesc din *Fraţii Jderi*, „monah" e Vitoria Lipan. Alexăndrel este „european", Nicoară e „monah".

Europeanul populează numeric peisajul, monahul îl cunoaşte şi-l interpretează. (Bazileul Constantin este europeanul pur, Kesarion Breb e speţa monahului) Deşi plină de europeni, proza lui M. Sadoveanu slăveşte pe monah, fie şi din raţiuni de ordin sanitar:

„Pământenii din acel colţ misterios de ţară nu erau încă afectaţi de acea stare pe care medicii o numesc artrism. Subţiri şi uscăţivi, bătuţi de vânt şi de soare, stăruiau într-un regim la care se întoarce, artificial, societatea cea mai evoluată. Acest regim din preistorie stă lângă eresuri şi datine, înghiţite odată cu vitamina legumelor şi lângă o strictă rânduială a prejudecăţilor. Prima democraţie revoluţionară vine cu un prisos de viaţă, cu obezitate timpurie. Regimul de carne şi de congestie e al funcţionarilor, al morarilor şi al crâşmarilor".

European e civilizatul intervenţionist, monah–indianul congener cu elementele; europeană e fiinţa caducă, monahul este prototipul. De aici derivă şi

acea filosofie sadoveniană a vremii care a reținut mult din intuiția unei durate metafizice, imperisabile, a cărei manifestare în domeniul sensibil ia chipul ciclicității, repetiției, prototipurilor în activitate istorică periodică. Şarpele *Uroboros* (invocat în urma lui M. Sadoveanu şi de Luki Galaction) indică acest mecanism. De altfel, impresia de repetiție mitică pare a fi mereu apăsătoare. În *Nopţile de Sânziene* arendaşul Leca stă călare pe un harmăsar de origine getică, Mavrocosti este descendent de prinți pecenegi asemeni cu țiganul Marandache. Călugărul e un ins prototipic: „De o sută de ani, de o mie de ani, de mai multe ori pe zi şi pe noapte – perindându-se jos la strane, rămânând aceleaşi umbre negre, schimbându-şi numele – monahi nemuritori" (aceasta în *Demonul tinereţii*). Ideea de repetiție, de mişcare sufletească instinctuală, care dizolvă omul pieritor într-un eu abstract, e totul în *Baltagul.*

A ieşi din cronologia arbitrară a generațiilor, într-o „realitate care nu va pieri odată cu mine" e filosoficeşte scopul predilect căci în acest timp mitic fenomenalitățile nu contează. În geografia ocultă sadoveniană credința că lumile viețuiesc paralel (dintre care una este aceea absolută) dă o notă deplină de miraculos. În *Creanga de aur* profesorul Stamatin evocă pe magul alpestru viețuind „în muntele ascuns pe care contemporanii mei nu-l cunosc" şi îndeamnă pe companioni să asculte „glasurile misterioase care ne cheamă necontenit". Adevărul acestor lecții de onirism pare a fi în afara îndoielii: „De aceea, să nu vi se pară de mirare dacă voi invoca umbra severă a bătrânului preot păgân care a sălăşluit cândva sub bolta

unei asemenea peşteri. Pentru dumneavoastră poate fi o fantasmagorie, pentru mine e o realitate". În *Nunta domniţei Ruxanda* simultaneitatea lumilor prinde a avea şi un fundament, ca să zic aşa, ştiinţific:

„În definitiv, asta-i o prostie, nu o nebunie. Sunetul n-are putinţă de propagare decât în atmosfera pământului nostru. Dincolo n-ar putea trece decât pe calea undelor electrice. Lumina străbate însă spaţiile interstelare, şi trece în infinit, purtând imaginea clipelor. Asta dacă s-ar putea face: să revezi ceea ce lumina păstrează şi duce în zgomotul ei fără sfârşit. În acest chip am putea vedea viaţa strămoşilor noştri."

În accepţiunea lui Sadoveanu, istoria ar fi, în concatenarea ei cronologică, o pură iluzie căci epocile sunt vii şi simultane, rămânând a sparge despărţirile dintre ele prin revelaţii de ordin magic (flanând într-o peşteră doi europeni recad în Moldova lui Vasile Lupu, subiect de *science-fiction*, însă fără mecanisme tehnice, doar cu o ingeniozitate a cărei filosofie se întemeiază pe miracol).

Că între acest ireductibil timp mitic şi iluzia concretă M. Sadoveanu crede în mit, nu încape îndoială, întrucât legile universale emană de acolo, relevându-se în substanţa aparentă a realităţii şi urmând nişte judecăţi oculte: „ordinea de timp a bătrânului meu din acest munte stăpâneşte asupra aeroplanului dumnealor şi asupra aparatului dumneavoastră de radio".

În acest timp metafizic cosmogonia este infinită şi foiala geneziacă de vietăţi, frunze şi insecte, din păduri şi din bălţi (în *Uvar* facerea este neobosită) nu se explică altfel. Lumea aparentă e la Sadoveanu un

eseu. Deşi par a nu comunica decât arareori, lumile simultane se află totuşi într-o determinaţie necontenită, de formulă, esteticeşte, fantastică întrucât legile inanalizabile create de mediul ocult stimulează tot ce ţine de perceptibil şi senzorial. Asemenea semne metafizice, cu înfăţişare de scriere indescifrabilă care şi-a pierdut codul, sunt, în opera sadoveniană, la tot pasul; Vitoria Lipan le cunoaşte intuitiv şi nu le exteriorizează conţinutul (speculaţiile ei ţărăneşti au mereu un aer ezoteric). Neculai Peceneaga e un ştiutor ca şi Samur, un lingurar cu pregătire hermetică.

Mediul pare nu odată antropomorfic şi pădurea Borza (ca în *La Voragine* de Eustasio Rivera) e un soi de entitate ieşită din timp, cu gândire şi activitate hotărât independente. Strigoii (Ambrozie terorizează în *Paştile blajinilor* câteva persoane), jivinele vorbitoare (din *Nopţile de Sânziene*), ba încă şi asiaţii veniţi din ostroave geografice incontrolabile sunt agenţii unui teritoriu absolut care îşi trimite arareori ecourile în contemporaneitate. Efectul psihologic al acestor simptome reale este, bag de seamă, extraordinar şi atunci când ele se înşiruie temeinic (precum în *Nopţile de Sânziene*) rezultă o apăsătoare senzaţie de teroare fără motiv imediat. Apariţia unui inidentificabil ins fioros cu flinta în mână, rezistenţa elementelor neînsufleţite, invazia aproape vie a factorului natural exercitată precis asupra locului malefic (manevră de solomonar), incendiile fără sursă, zvonurile, tot soiul de apariţii, acestea sunt evenimente de Californie virgină învecinată cu uşa Tartarului insondabil. Invazia misterului în real are drept conduct de căpătâi un soi mecanism al cărui principiu funcţionează în felurite

chipuri. Este mai întâi revelațiunea produsă în mediile sufleteşti propice, o metodă „deschisă, o împărtăşire directă, o însuşire de a pătrunde nesilit în miezul lucrurilor".

Apoi avem a face cu maşinării de ordin magic, consistând în hieroglife şi numere, comune în *Creanga de aur*. Un mecanism ireal şi de aceea inexplicat e în *Nunta domniţei Ruxanda*, unde aberația de timp şi loc se produce pare-se după un principiu volitiv, fiind de ajuns să doreşti cu tărie modificarea vremii:

„Intrarea în acea peşteră are un fel de ascunziş cotit, pe care trebuie să-l descoperi printre stropi. Ai să mergi cu mine şi am să ți-l arăt. Însă nu acuma. Cei care locuiesc aicea ştiu că prin acea peşteră poți răzbate pe tărâmul celălalt – unii zic în altă lume, alții zic în alt veac."

Un mecanism miraculos este şi acela izvorând din geografiile magice precum ar fi țările exorbitante de unde omul se petrece pe tărâmul celălalt (exemplu de mitologie poporană):„Atunci acele țări vor fi fiind la marginea pământului. După cum se arată în poveşti, de acolo se poate trece pe tărâmul celălalt." (*Uvar)*

Mecanic este şi hazardul a cărui logică, părând în superficie arbitrară urmează ordine legale:

„Urmează, după cât înțeleg, a se vădi încă o verigă dintr-un lanț de fapte care pot părea neexplicabile, însă eu sunt sigur că s-au produs în virtutea unei legi ce mişcă în jurul nostru seriile de fenomene […]. Hazardul, stimate Iacob Ioanovici nu-i decât o ordine inexorabilă a cauzelor şi fenomenelor. Noi putem privi cu ochi holbați rezultatele, având aerul că nu înțelegem nimic şi chiar refuzând să înțelegem ceva,

însă toate se produc în rânduială, declanşate de un factor iniţial. Legăturile ne scapă, asta nu înseamnă că nu există […]. A trebuit ca un ofiţer, probabil nevinovat, să fie asasinat în poarta bătrânilor la Roznov, pentru ca Uvar să nu mai poată pleca. Dar asasinii, dar casa bătrânilor, dar atmosfera de ameninţare care 1-a fixat ca şi cum l-ar fi înlănţuit aici o divinitate, nu observi că se înşiruie într-o logică absurdă, care totuşi pare a elimina arbitrarul?"

În fine, un esenţial mecanism este memoria, a cărei obiectivitate simultană e un semn al stingerii piedicilor de timp şi de spaţiu: „Atunci văzuse toate. Ca şi cum un glob de sticlă, plin cu un lichid de opal, ar fi pâlpâit fulgerat. Într-acea clipă veniră toate, nu într-un cortegiu orânduit şi logic, ci împreună şi în acelaşi timp, totuşi unele suind îndărăt, înălţându-se de la sfârşit către început, printr-o asociaţie de imagini aproape suprapuse. Deşi păreau că se rotesc, toate stătură în clipa aceea. Păliră şi căzură – lăsând totuşi în el acea viaţă străină şi trecută, ca rezonanţele unor ecouri stinse."(*Demonul tinereţii*)

Mecanismele sadoveniene sunt întâiul semn al concreteţii iluzorii. Acest univers miraculos a produs o umanitate adecvată, al cărei spor de magie şi de neverosimil este însemnat. Avem a face, precum se observă de îndată, cu un şir de indivizi iniţiaţi de felul lui Kesarion Breb – *Creanga de aur* – ori al lui Ambrozie (*Paştile blajinilor*; un enigmatic mocan din munţi, care dresează jivinele ca un Orfeu de ogradă), cu vrăjitori, solomonari, învăţaţi, cu o cohortă de monahi-agenţi ai absolutului paralel. Magică este în această umanitate imixtiunea ei directă în modificările

temporale şi intuiția asupra tot ce este nevăzut şi suprasensibil. Inițiatul este misticul baroc, obsedat de o chemare enigmatică din metafizic, „cam săltat" pentru individul comun care îl meprizează suav („E venit de pe ceea lume").

O varietate de inițiați însă fără operativitate mentală sunt instinctivii, de felul lui Neculai Peceneaga, ori al țiganilor din *Nopţile de Sânziene*, pricepători, dintr-o iute ochire, a celor inefabile. Instinctivul şi deductivul (în chipul lui Levi Tof ori al lui Kesarion Breb, cu hiperfuncțiunea lor poescă şi borgesiană a rațiunii) sunt formele reale ale inițiatului abstract.Alături de inițiați stau hiperboreenii, care, de nu cunosc dinafară, ajutați de însuşiri magice, arcanele universale, sunt în sine dovada că enigmele există. Hiperboreeni sunt pecenegii *Nopţilor de Sânziene*, tartarii din *Cuibul invaziilor*, neamurile australe - *Ţara kangurului*, asiații din *Uvar*, şi în genere orice soi de munteni, de felul Vitoriei Lipan, a căror izolare alpină le-a dat înfățişarea de *utopoliţi*.

În sfârşit, străinul, provenit pe canal livresc din proza iluministă, este un document de observație în contrast şi un conduct al iluziei ridicate la putere, căci reprezintă, perspectivistic, un ochi neutru, de autor, care catagrafiază mediul real şi metamorfozele lui în universalii.

M. Sadoveanu e un prozator de formulă filosoficeşte modernă deşi cu tehnică, la o sumară examinare, vetustă. Şi totuşi, sub raport stilistic câte o intuiție ieşită din comun se poate extrage din concertul baroc al frazei, încărcate de o retorică cu ornamentație secentistă, aşa cum proza română nu mai produsese

până la el. Cutare fragment din *Uvar* e de o extraordinară plasticitate, în genul lui G. G. Marquez:

„A doua zi dimineață, când au ieşit localnicii în priveală, au văzut cu adevărat minune. De pe prispe, din tinzi şi din şuri, kitaii se târâiseră pe cele dintâi raze ale soarelui, se căţăraseră în toţi prunii de prin toate grădinile şi mâncau cu grabă şi cu lăcomie poamele. În uniformele lor albastre, păreau nişte omizi fantastice".

Un astfel de *travelling* e pesemne în firea mişcărilor sadoveniene sufleteşti, căci omul iubea cinematograful, făcând înscenări şi organizând, prozastic, *impromptuuri* precum acela din *Paştile blajinilor*, consistând într-un fals jaf, pus la cale cu un scop practic. De altfel, curat cinematografism e în *Nunta domniţei Ruxanda*, unde modificările de epoci se produc în mediu speologic, ca şi cum omul s-ar absorbi în imaginile brusc înviate, din veacuri revolute:

„Deşi nu percepeam curgerea clipelor, am mers aşa mult, îmi închipui, fără să-mi aud paşii. Şi văzul îmi era turbure, până ce-l simţii asmuţindu-se cel dintâi. În preajma mea apăruseră oameni pe care nu-i cunoşteam. Erau boieri cu işlice şi anterie, cu bărbi mari şi cu înfăţişare gravă. Coborau din carâte şi-i sprijineau de subsuori robi, desculţi şi cu capetele goale. Îşi făceau temenele, se apropiau unul de altul, îşi scoteau işlicele, ca să-şi poată săruta unul altuia, solemn măturile. M-am înveselit. Ei au trecut gravi. S-au arătat apoi tineri cu turbane, în strai de atlaz colorate plăcut, încălicând cai focoşi cu zorzoane şi tacâmuri de modă turcească. I-am salutat cu o înclinare a capului. Ei mi-au făcut cele trei semne de prietinie".

Şi aşa mai departe, călcând treptat în lumea irea-lă, care sfârşeşte prin a împresura deplin ochiul con-templator. Cine voieşte a izola cinematografia sado-veniană poate multiplica astfel de experienţe, în afara îndoielii fiind simţul modern, în idee şi nu sub raport tehnic, pe care M. Sadoveanu îl avea neîndoios.

Modernă, părând a se confunda cu acel eu arhiepocal, prezent la fundarea Romei şi în Războiul de la 1877, tipic în proza postnaturalistă, e acea „voce de autor" care începe ori isprăveşte un roman cu un aer de certitudine documentară, acest tic de martor cosmic pe care îl avusese Balzac, fără a vorbi totuşi niciodată despre sine însuşi. De origine picarescă (diavolul şchiop văzând în case prin ridicarea acope-rişului) o astfel de manie a trecut în forme diverse şi în felurite proporţii şi la prozatorul modern.

În sfârşit, modernă este însăşi esenţa lumii sado-veniene, unde, „nu s-a încheiat un proces viu de cos-mogonie şi nu s-a făcut încă o inventariere a tuturor cosmogoniilor existente". Dar ce este această nepere-che exegeză indirect sadoveniană? Este *realul mira-culos*, în accepţiunea lui Alejo Carpentier.[10]

[10] Artur Silvestri, *Modernul Sadoveanu*, publicat în revista *Viaţa Românească*, nr. 12/1989, p. 163-171.

# Lumea armoniei
# Universul sadovenian

Opera lui Mihail Sadoveanu, membru în Consiliul Mondial al Păcii şi distins în 1961 cu Premiul Lenin pentru pace, rămâne, prin cea mai profundă şi inalterabilă parte a ei, expresia unei civilizaţii a gândului armonic, efigia unui popor paşnic şi a cărui cea mai de seamă dorinţă nu e decât aceea de a fi lăsat să vieţuiască în pace.

Prozatorul întruchipează, în felul lui, de rapsod antic şi îmbătat de epos, această lume a sintezelor, această coagulare de spirit popular străvechi, venind, din substanţa genuină creatoare de morală, cu o întruchipare a unei formule de viaţă istorică, de regăsit la Eminescu, la G. Călinescu, la Vasile Pârvan şi la Iorga, la Creangă, la Lucian Blaga. Este imaginea unei umanităţi de noblеţe originară, de populaţie de sedentari şi de păstori, incluzând în realităţile ei omeneşti o formă completă de civilizaţie, stratificată istoriceşte în cadrele iniţiale, durabilă prin puterea ei de a se conserva.

Pentru români, a căror istorie e un lung şir de agresiuni suportate cu bărbăţie însă produse tocmai atunci când părea că se dovedeşte un spirit de conti-

nuitate organizată, războiul e fenomenul cosmic cel mai brutal, primejduind colectivitatea în esența ei de etnie liberă şi independentă. El e de socotit a intra, pentru autohtonii carpatici, în categoria urâtului, a celui aducător de istorie negativă, producând retragere, defensivă, reflux.

A înfățișa istoria românească în afara catastrofei umane care este războiul ar fi cu neputință de făcut, câtă vreme o imagine adevărată a lumii acesteia e împânzită de pete uriaşe de sânge. Însă astfel de mişcări grele, de mulțimi aducătoare de moarte, nu sunt înțelese la Dunărea de Jos decât ca o "răutate" a universului, ca un fapt demonic, căci oamenii aşezați ai locului sunt istoriceşte *nu agent al expansiunii ci obiect de război,* totdeodată cu lumea unde, în acord cu natura, stau.

Zicem adeseori (şi aceasta este o observație adevărată) că românii sunt o populație paşnică şi înțelegătoare de univers, trăind în acord cu armoniile lumii naturale unde viețuim; această certitudine a eticului universal e provenită aci dintr-o lungă experiență a rezistenței dinaintea invaziilor şi când românii zic pace zic civilizație, ei afirmă dreptul la existență națională pe pământ.

Un popor aflat, precum formulase odată cronicarul, „în calea tuturor răotăților", nu poate să dezvolte o filosofie a războiului câtă vreme pentru el războiul e negație a principiului vital, înțeles aici nu abstract ci în concretețea unei drame geografice. Această hieroglifă de realitate istorică românească dă coerență operei sadoveniene şi în afara acestui comunicat colectiv către popoare, afirmând întregimea universului, nu ar

fi de înțeles *Creanga de aur* şi *Baltagul*, *Nada florilor*, *Ţara de dincolo de negură*, *Paştele blajinilor* acolo unde *a fi în istorie înseamnă a păstra identitatea de popor liber*; e o etică a păcii care e de văzut de oriunde am lua-o dintr-o istorie consumată în convulsiuni.

Cine deschide această carte a naturii umanizate, care e opera sadoveniană, e fermecat de îndată de un simțământ al aşezării oamenilor în cadrele lor; toate par a fi, şi sunt, acolo aşa cum ar trebui ele să fie.

Oamenii se adună în comunități vieţuitoare în chip obştesc şi gândesc răzăşeşte cu simțul independenței față de univers, înalță sate şi le păzesc, reţin tradițiile şi se exprimă în datini şi în epos, sunt ştiutori ale căilor secrete pe care vieţuitoarele se mişcă milenar, au existența savantă şi mintea născocitoare, stăpânind fierul şi fiarele lumii, lichidele bolborositoare, legile viei şi ale grădinii; sunt nişte „ingineri ai sacrului", pentru care lumea nu are mistere căci *universul paşnic e principiul civilizaţiei lor.*

Acest *simţ al armoniei* dă operei sadoveniene universalitate de esență şi trebuie înțeles, din punctul de vedere al umanității, ca o soluție a păcii, a civilizației libere adică, a valorilor vieții pentru care istoria nu e decât o nesfârşită resurecție a spiritului împotriva întunericului.[11]

[11] Artur Silvestri, *Lumea armoniei*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1280, 47/22 noiembrie 1986, p. 2.

# Sadovenismul literaturii române

Efectul aparent de adăugiri culturale succesive, la Mihail Sadoveanu nu fusese totuşi un rezultat mecanic, ieşit din simpla acumulare de opere anonime şi de autori clasificabili. El are trăsăturile unui fenomen prototipistic şi originar, fără totuşi nimic meteoric, căci sclipirea lui nu e a unui astru strălucitor un moment ci a unei stele inedite, a cărei conformaţie nouă a ieşit dintr-o nebuloasă, unde formele finale se ascundeau latent, ignorate de văz.

Alţii au numai precursori, el rezumă o întreagă literatură şi o exprimă practic în punctul ei cosmic cel mai înalt. Fără Mihail Sadoveanu, proza românească nu ar pierde un scriitor, ar fi lipsită de ecoul ei astral şi inanalizabil. Tot ce s-a scris până la apariţia lui pare că s-a scris pentru el, o întreagă literatură română are aerul că năzuia să se sadovenizeze.

*Sadoveniene* sunt cărţile populare, pe care prozatorul le-a periat în limbajul cult şi le-a dat dimensiunea modernă, căci Alexandru Machedon e, în fond, un dinastic Ionuţ Jder în mediu exotic, iar Esop – un Neculai Peceneaga din Asia Mică: *Genoveva de Brabant* luă, de altfel, înfăţişarea sadoveniană propriu-

zisă, prefăcându-se în *Măria Sa, Puiul Pădurii*. Apocrifele ecleziastice şi poporane îi dădură lui Mihail Sadoveanu materia unor naraţiuni cu subiect biblic care nu par a fi fost închipuite altfel decât în vederea prelucrării lor sadoveniene. Întregul continent de apocrife şi eclesiastice epice are, la contemplaţia cu ocheanul istoric întors, o adâncă notă sadoveniană primitivă. Dar cronicarii? Ei sunt sadovenieni în latura providenţialistă şi ţărănească, precum Grigore Ureche, în aerul de melancolie intelectuală şi morală, ca Miron Costin, în fine, prin locvacitate şi invenţie legendară, odată cu Ion Neculce.

Moldova mitologică şi ireală, cu aerul ei paradisiac şi ritualic, de la Dimitrie Cantemir este sadoveniană. *Divanu*l prin sofistica lui juvenilă e un mic *Demon al tinereţii*, iar în *Istoria ieroglifică* proporţia de fantastic de *Fiziolog* conţine un embrion depărtat în vreme al lui *Uvar* şi al *Nopţilor de Sânziene*. Văcăreştii, cu amoroasele lor jelanii petrarehiste, sunt nişte sadovenieni cu jubilaţie teoretică înaintea femeii, după cum Costache Conachi, iubitor de maşinării astronomice şi amant cu văzul inflamat, are mult din Kir Mavrocosti şi din monahul Nicodim.

Retiraţia *Şcolii Ardelene*, cu oamenii ei fanatici, cu expresia ei monocordă, este neîndoios aceea a muntenilor sadovenieni, care întreţin o civilizaţie veche înaintea unei alte forme de civilizare oficială. Olanda sadoveniană este Europa centrală a lui Dinicu Golescu, după cum, în Ion Ghica e, prin simţul memorialist „reacţionar", lăudător al moravurilor vremii revolute, mult sadovenism. Cântăreţii ruinurilor (care sunt expresia decorativă a disoluţiei) au câte ceva din

filosofia istoriei de la Mihail Sadoveanu. În Heliade Rădulescu e un Kesarion Breb care a compus *Anatolida*. Curat sadoveniană e *Cântarea României*, de Alecu Russo, un Tudor Şoimaru deposedat de pământurile orheiene.

Vasile Alecsandri, om de conac rural, cu primitivismul lui artificios şi virgilian, pare a scoborî direct din *Paştele Blajinilor*, căci e un mai instruit Gheorghe Vrînceanu. Din eposul romantic (D. Bolintineanu, G. H. Grandea şi I. C. Fundescu, cu contribuţiile lor) se pot izola accente de sadovenism fabulos şi mitologic. *Daciştii*, cu începere de la Cezar Bolliac şi cuprinzând pe B. P. Haşdeu, pe D. Bolintineanu şi pe I. Pop Florantin (de n-ar fi de câteva ori pe atâţia, însă mai mărunţi), sunt nişte mici M. Sadoveanu, fără cuprinderea filosofică a acestuia.

Titu Maiorescu e un soi Lai Cantacuzin; Ion Slavici, cu morala lui irepresibilă, iese din M. Sadoveanu (pe latura prozei rustice şi eticiste), Ion Creangă e sadovenian, căci exaltă ingenuitatea ochiului ţărănesc şi mitizează tot ceea ce este istorice atestat.

Fără M. Sadoveanu, Calistrat Hogaş ar fi rămas un curios deponent de exaltare naturistă, fără pecetea unei rotunde filozofii cosmice. *Delta* lui Şt. Bassarabescu ar fi, în absenţa bălţilor pustii, preistorice şi cu peşti inumerabili, de la Mihail Sadoveanu, o curată bizarerie.

*Drăcăria* lui Ion Dragoslav şi a lui I. C. Vissarion ar dispărea esteticeşte fără presiunea ochiului mitic sadovenian. *Spleenul* intelectualului izolat (o manie *fin-de-siècle*) ar fi scăzut în interes fără contrafortul *Însemnărilor lui Neculai Manea*. În fine, sadoveniene

sunt la M. Eminescu înclinația către evul mediu românesc, *ştefanismul* şi, în fond, acea erotică fatală, adeseori fără sursă în concret, împiedicată de interdicții obscure (*Luceafărul* este Kesarion Breb şi Nicoară Potcoavă). Omul liber şi de mediu silvic, al lui Eminescu, e tot ce poate fi mai sadovenian (farmecul elementar, însă fără acuplare sexuală, e sadovenism în baza filosof iei naturiste).

Scriitorul român este, cel mai adesea, de extracție joasă, nefiind decât arareori un proletar, el este însă un țăran şi dintre aceştia răzeş. Răzeşia lui este nu o dată vindicativă şi energică, de nu cumva tinde către izolaționism şi, în, definitiv, fabulos.

Cazurile de boieri cu aptitudine literară sunt rare şi atipice, decurgând de aici că literaturii române îi este proprie o perspectivă sociologiceşte de clasă mijlocie ori joasă, scrutând în vreme spre a-şi identifica ascendenți, insolubilă în principiu la exotic şi cu rare migrații geografice, rezultate mai ales din inițiative individuale şi din accident.

Această mentalitate, cu privire în timp, de legitimist mitic, este în fond a lui Mihail Sadoveanu. El a pornit din mediul țărănesc şi a investigat *Bordeienii*, făcând examenul naturalist al stării sanitare şi fiziologice, a veştejit oraşul care e, în fond, un semn de geografie decadentă, s-a întins în teritoriul târgoveț, clarificând aci psihologiile, a scoborât în sfârşit în fabulosul istoric, cu documentație ori cu imaginație, extrăgând din toate acestea esența sadovenismului, care este o noțiune de ordin baroc.

Sadovenismul este utopia unui om psihologiceşte sănătos şi vital, viețuind în mediul arhaic chiar

atunci când istoriceşte vremea este modernă, un iniţiat prin instrucţie poporană ori congener cu universaliile, un individ echilibrat cu aparent aer fanatic, ieşit mai degrabă din accentul lui inactual în raport cu presiunea evenimentelor nemijlocite.

Tot ce ţine de regresiune în arhaic şi de temporal fumegos e sadovenism, precum şi intuiţia naturistă directă, fără impuls analitic, din pur instinct ferin. Sadovenistă e şi filozofia cosmogoniilor nesfârşite, căci în universul lui M. Sadoveanu geneza nu s-a terminat, lumile germinează la nesfârşit, creând numenal îndărătul părelniciilor sale incidentale.

Această compoziţie, spiritualiceşte irepetabilă, a însumat tot ceea ce literatura română dăduse mai de preţ în latura vizionară şi mitologică, în arhaic şi în naturist, întocmind o lume cu aspect de sinteză şi cu regim specific pur, naţional.

Stilisticeşte, Mihail Sadoveanu încheia un proces, căci absorbise esteticeşte în sine periodul lui Al. Odobescu şi barocul imagist al lui Calistrat Hogaş, pasta regională a lui Ion Creangă.

Din acestea şi dintr-un strat inclasificabil a ieşit acest epos de canto general, cu muzicalitate polifonică, lent ca un fluviu, cuprinzător ca universul în întâia rotire geneziacă, transformatoare de materii haotice în regularitate cosmică.

În ceea ce avea proza românească inconfundabil sub raport stilistic Mihail Sadoveanu dădea unica sinteză imaginabilă.

Opera lui, precum aceea a lui M. Eminescu nu putea să aibă, stilisticeşte, urmaşi. Însă conţinutistic, stimulentul fuse extraordinar şi dacă în stil, Mihail

Sadoveanu încheia o literatură întruchipând unul din prototipii ei, sub raportul substanței avu a inița realismul mitic modern. El rezumă un şir de experiențe ottocenteşti, subțiri esteticeşte, le dă viziunea şi ideologia.

Un Liviu Rebreanu inița romanul social modern, un Mircea Eliade – pe acela fantastic, un Camil Petrescu inova epica de ordinul analitic; sadovenian e însă romanul poetic şi vizionar, mitic. Fără Mihail Sadoveanu, o parte însemnată şi cu valoarea ei dintre prozatorii apăruți îndată după el n-ar fi de înțeles.

Sadovenisme sunt, de pildă, proza lui Sorin Titel, mai cu seamă în *Ţară îndepărtată*, lirica romanescă a lui Florin Bănescu, producțiunile aşa-zis onirice precum şi cutare proze fantastice, mai cu seamă acelea cu substrat mitic şi fabulos, precum ar fi acelea produse de Ioan Dan Nicolescu, Andrei Brezianu, Eugen Uricariu, Mircea Opriță, Vasile Rebreanu, A. E. Baconsky (deşi la acesta senzația de artificiu cărturăresc pare a contrazice arta sadoveniană).

Din *Baltagul* şi din *Uvar*, din *Nopţile de Sânziene* a rezultat o umanitate inedită, de sat mitic, viețuind ritualic precum păsările după instinctul periodic, acel teritoriu populat de o vagă aţâțare fabuloasă, cu document etnografic de folclor vechi, propriu țăranului, extras din cronologie şi din imediatețea spațiului geografic. Combinat cu „sud-americanismul" cult al scriitorului român, cu înclinațiunile lui lirice şi fabuloase, sadovenismul e în literatura română de după Mihail Sadoveanu un şablon care germinează statornic şi ingenios.

Dar ce este, în sfârşit, *sadovenismul*? Un naturalism în descripția sociologică a indivizilor rudimentari precum şi în examenul relațiunilor sociale, naturism liric, izvorât dintr-o filosofie a cosmosului ocult, cu legi inteligibile de pe felurite trepte ale pătrunderii metafizice, un realism mitic, în fine, care dintr-un folclor alăturea de tradiția atestată, cu rituri de popor vechi şi cu spirit adânc, insondabil şi pe deasupra dicțiunea aceea înflorită şi barocă, de epos final şi de document biblic.

Omul scria aşa cum vorbea şi grăia ca şi cum ar fi vorbit Prozatorul român.[12]

[12] Artur Silvestri**,** *Sadovenismul literaturii române,* publicat în revista *Luceafărul,* nr. 966, 44/1 noiembrie 1980, *Biblioteca Luceafărul,* nr. 9, p. 29-31.

# Restituirea marilor clasici
# A.D. Rachieru:
# *Pe urmele lui Liviu Rebreanu*

Este în afara îndoielii că evoluția unei literaturi naționale e, într-o măsură defel neglijabilă, şi o chestiune de program specific, cea mai de seamă îndemnare fiind aceea de a defini cât mai exact domeniul istoric al valorilor**,** ceea ce se cheamă de obicei *Istoria literaturii.* Acest fapt presupune inițiativă conjugată şi nu doar pură şi simplă contribuție, panorame, elaborații cu un grad oarecare de generalitate care nu sunt posibile, în idealitatea lor, decât în determinare cu optica momentană față de istoria literaturii. Când năzuința spiritului public are în vedere, în chip evident, ideea de întreg, atunci sunt de discutat, înainte de sinteze, edițiile complete, monografiile autorilor care susțin o cultură ori exemplifică, în felul lor, o epocă, un moment, o şcoală literară, în sfârşit – o direcție. Ideal ar fi, zic, să avem mai întâi de toate ediții şi, în baza lor, monografii spre a trece apoi la construcția majoră unde asimilarea contribuțiilor parțiale este obligatorie. Adeseori, istoricul literaturii române a fost nevoit să facă totdeodată ediție, bibliografie şi să schițeze monografii şi a croit sinteza în procesul clasificării domeniilor auxiliare; propozițiu-

nile lui G. Călinescu, din prefața *Istoriei literaturii române*, sunt tipice și, cel puțin până la un punct, au înfățișarea unei realități perene.

Și totuși, înaintări evidente se arată a fi de atunci și până acum, o recapitulare asupra edițiilor dovedind că perspectiva istoriografică de acum are la dispoziție indiscutabil mai multă documentație decât aceea anterioară; sunt și bibliografii ale unor reviste, desfășurări, care se reține, asupra *periodicelor*, și, în general, onorabile panorame instrumentale cu însemnătatea lor.

A face, așadar, monografie nu mai este o faptă eroică, precum în alte vremi, ci o necesitate sprijinită de conjugarea documentară inerentă; câteodată, ediția, aflată în curs sau încheiată, stimulează spiritul critic să se exprime și apar schițe monografice care ilustrează, într-un anumit fel, gradul de înțelegere a operei. O astfel de monografie *in nuce* este aceea a lui Adrian Dinu Rachieru, intitulată *Pe urmele lui Liviu Rebreanu* (Ed. Sport Turism, București, 1986), remarcabilă în concepție și în concretețea stilistică, un pas cu semnificație indiscutabilă către monografia definitivă, pe care Liviu Rebreanu o merită cu prisosință. *Pe urmele lui Liviu Rebreanu* e, repet, eboșa unei monografii, conținând, cu toate acestea, elementele fundamentale de construcție, proporțiile unei activități, evoluția internă a creației. De aci ar putea să iasă o imagine a operei, care aici e doar sugerată însă cu accente exegetice memorabile. Este, totuși, posibilă o exegeză cum se cade, pornind de la biografie? E, mă întreb, biografia, un temei pentru examinarea creației? Adevărul este că a face desfășurarea biografiei dincolo de însușirea factologică, năzuind a reține *spi-*

*ritualitatea*, *sunetul sufletesc fundamental*, *diferenţa creatoare*, e tot ce poate fi recomandabil spre a înălța, mai apoi, o analiză în cadru verificat. Literatura e o îndeletnicire umană şi o creație a spiritului şi e în afara discuției că a explica opera este a explica, înainte de toate, omul care a conceput-o. *Pe urmele lui Liviu Rebreanu* este o astfel de biografie interioară, sforțându-se a deduce, din ceea ce este eveniment şi incident, structura unei personalități. E, întâi de toate, imaginea unei spiritualități transilvane, aşa cum precizează – foarte nimerit – Adrian Dinu Rachieru într-un *argument*: „Liviu Rebreanu a venit în literatura română din «cetatea naturală» a Transilvaniei. Fortăreața transilvană, cum a numit-o chiar el într-un text recent recuperat, este leagănul neamului românesc. Aici, pe aceste meleaguri strămoşeşti, în Târlişaua, a văzut lumina zilei cel mai mare romancier român. A copilărit însă la Maieru, lângă Năsăud, încât o călătorie pe urmele lui de aici trebuie să înceapă. Semnele trecerii lui se păstrează vii la Maieru, ca şi în toată Țara Năsăudului, ca şi în alte locuri binecuvântate ale frumoasei Transilvanii. Până să-l căutăm în altă parte, pe scriitor îl vom găsi aici, deoarece în toată Țara Năsăudului, Rebreanu reprezintă un cult“.

Aceste propoziţiuni, cu înfățişare patetică şi caligrafiate cu emoție, conțin ceea ce e, în definitiv, fundamentul unei biografii, adică explicația antropologică. A porni o monografie de la antropologie e tot ce poate fi mai indicat, câtă vreme examinarea ulterioară a creației poate să câştige, dintr-o asemenea perspectivă, lumini noi. Caragiale, de pildă, era (demonstrația o face Sterie Diamandi, într-un text ignorat de

comentatori) aromân, adică un român de constituție străveche şi din această perspectivă simțul de comediograf ar exprima criticismul unui român *vechi* (al cărui spirit tragic, coltaneu cu elinii, se întrevede în *Năpasta*) față de evoluția *rea* a românilor regățeni, de după epoca fanariotă.

Liviu Rebreanu vine în literatura română nu doar din Transilvania ci şi dintr-o regiune grănicerească, unde noțiunea de coexistență spirituală e mai pronunțată decât în alte părți. De aici porneşte şi Adrian Dinu Rachieru fără a se rezuma, desigur, la aceasta. El face o descripție sociologică de medii transilvane şi regățene, literare şi politice, extrăgând de aci o reacție cu precădere etică şi o pornire către construcția masivă, către monumental. Ar fi de neînțeles această pornire a lui Liviu Rebreanu către elaborația fundamentală, către frescă, fără componenta transilvană, care înseamnă năzuința către idealitate:

„Munții sunt axiomele noastre, citeam undeva – zice Adrian Dinu Rachieru, aşezând psihologia romancierului în cadrul ei natural, alpestru. În Transilvania, nimeni – presupun – nu poate îmbrățişa religia mării. Sufletul ardelenesc iubeşte înălțimile".

Este expresia unui suflet etic şi înfățişarea profund morală a creației lui Liviu Rebreanu aci îşi are obârşia. Când scoboară la câmpie şi ajunge în Regat, omul vine cu acest spirit al justiției ideale, al proporțiilor lumii rezultate din consemne străvechi şi voința lui de a impune o religie a muncii ca şi o înțelegere pentru poporani are echivalență în poziția de restituire a unei spiritualități arhaice, pe care o propunea Blaga.

Opera lui Liviu Rebreanu e, totodată, o restaurație și un descălecat.

Aceste porniri transilvane către sud trebuie considerate nu doar regresiuni către un spațiu al protecției ci și în felul unei reconstrucții spirituale în temeiul fundamentelor; transilvanii, precum Coșbuc, Goga, Rebreanu și Blaga, vin cu o celulă etică întărită, cu un răspuns proporțional constituit, ei au soluție pentru interogații care preocupaseră Principatele, fără a le considera, ca și acolo, sub regimul necesității.

Mișcarea lor interioară e aceea a *direcției eminesciene* însă adoptată consubstanțial și fără complicația polemicilor regățene; înainte de Eminescu, ardelenii simțeau etnic apăsarea clasei superpuse.

A desfășura aceste elemente de biografie interioară, în datele schițate aci de Adrian Dinu Rachieru, întărind soluția antropologică, explicând totul – de la sociologie și până la existența cotidiană – e a descrie un proces de evoluție a unei culturi, care, exprimând Transilvania, exprima înainte de toate spiritul românesc.[13]

[13] Artur Silvestri, *Restituirea marilor clasici*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1289, 4/24 ianuarie 1987, p. 2.

# Tânărul Goga

De prin 1897 şi până în jur de 1905, un june din Răşinarii Sibiului, student budapestan, semna prin felurite publicaţii ardeleneşti cu tot soiul de pseudonime fanteziste, colectate din mitologia antică şi din astronomie, extrase din cărţi ori pur şi simplu inventate pe moment. Acest S. Herib, Othmar, Pygmalion, Sanherib, Senex, Sirius, Sisifus, Yorik, Tantalus şi cum şi-o mai fi zis încă, era în realitate Octavian Goga.

Mai nimic din producţiunile lui de atunci nu prevestea pe liricul vaticinar şi sumbru, cu vocea ca de oracol apărut câţiva ani mai târziu. Era biograficeşte un temperament excesiv şi sensual, dedându-se plăcerilor tabagice şi excitaţiunii cu cafele, evocând în cronici ritmate, de fantezie, cafeneaua şi berăria, amorez veşnic şi grandilocvent cu un vag aer cabotin de teatru hugolian. Prin raport la contemporani, acesta nu ieşea din serie altfel decât prin vivacitate şi inteligenţă, avea talent liric pe care îl manevra totuşi într-un chip ingenuu şi intemperat ocazional, precum un producător de „ziariu" particular de afecte. Părea să fie un infatigabil poet de album, aci cu un

inocent son madrigalesc, aci cu o coda în gustul poantei liricii fanteziste, având a încifra ceea ce în mediul curent era un secret al lui Polichinelle:

„Cât de ceresc e valsul lin
Şi ce efect zării i-au dat
Acum ideile îmi vin
M-am învăţat.
Dar a trecut... De-acum'nainte
Zburând cu-aripile-i uşoare
În veci îmi voi aduce-aminte
De-nvă-ţătoare."

Din asemenea măsuri circumstanţiale puteau ieşi cel mult exerciţii de ritm alert, cu repetiţii şi întorsături abile, aşa precum ventigenarul poet ne-a lăsat, nu într-o neglijabilă cantitate. Mai rar câte un sunet elegiac putea să se infiltreze în acest coral de sărbătoare biologică primaverală, şi atunci numai la proporţia cogitaţiunii crâncene despre univers. Aci, condiţia succesului era inevitabil extremă, cu înclinaţiune către fatal şi teroare. Inima, de pildă, ar fi „o hienă ce dezgroapă / mormântul de iluzii şi fură fericirea".

În alt loc, fatalitatea ia aspect sanitar sub forma tristeţii generate de maladie, poetului părându-i-se indicat, spre a avea succes, să-şi croiască o condiţie ftizic. Descripţia anatomiei în stadiul sicităţii, ca de cadavru viu, ori deducţiile funebre din evenimentul incidental, văzut premonitoriu, ascut emoţia ultimă care ar fi cu siguranţă estetică, în accepţiunea poeticii juvenile.

Mai degrabă decât ftizicii noştri adevăraţi, care vor veni după el (N. Milcu, Al. Călinescu etc.). Octavian Goga se sforţa să extragă efecte din condiţia de

condamnat medical. *Adevăruri trăite* evocă ftizia şi e o fişă clinică a bolii, nu fără ceva disgraţios, de muribund petrecăreţ, ca şi *Zâmbet trist*, în fond un document de ipohondrie:

„Mi-e glasul sec şi fără spor
Şi mă înnecă tusa
De mă sfârşesc... Azi-mâine mor
Şi voi toţi aţi vrea, domnilor,
Să-mi cânte vesel muza?”

Curioase în fond, aceste jelanii arţăgoase nu sunt decât retorică de clasă de compoziţie. Un miez biografic au, totuşi, căci Octavian Goga era pe la 1900 încredinţat că plămânii îi sunt roşi de tuberculoză, precum însemna într-un caiet: „O zi memorabilă. Primul act din comedia vieţii mele – act care s-a anunţat, în loc de clopoţel, cu o tusă strajnică, şi-n loc de cortină mi s-au ridicat plămânii în sus, scoţându-mi la iveală ceva cât se poate de rar: sânge – Te salut madame Oftică. Din câte acte îţi va consta comedia? Mai ai mult? Perfect comic – să tot râzi.”

Este aci multă exagerare şi un procent însemnat de cabotinism, proprii vârstei, detectabile în ultimă analiză la tot pasul, căci junele Goga era un poseur care nu depăşea media reprezentând stereotipurile curente ale momentului fiziologic universal, cu neliniştea paradoxală a instinctului răsculat.

Cântecul goliardic de berărie, la Rusalii, jalea funerară, lirica de corespondenţă privată – acestea sunt reductibile la un fond afectiv comun, labil şi anxios, de puber întârziat, cu activitate calorică mare. Nici erotica nu iese din datele comune, fiind emanaţia unui amorez mediu, cultivând poza nebuniei şi a sinu-

ciderii prin împuşcare ori, din contră, pe aceea a ironiei amoraliste, care e, în definitiv, frenezie de colegiu (şi Jarry era *collegien*).

La această vârstă manieristă, Octavian Goga invoca potopul de flori, miresmele aiuritoare, şi lacrimile ca roua, vegetala şi desişul, zburătoarele admirate de manierişti (privighetoarea şi porumbelul), ascunzând, poate, în această invazie naturistă, şi o atracţie eminesciană către dispariţia prin sufocare în mediul vegetal. Pe Eminescu îl cunoaşte esteticeşte bine, ca şi pe Coşbuc, Bolintineanu nu-i era străin şi dacă admitem că liricii juvenile îi este proprie ideea de celebritate (fiecare puber e un Erostrat) nu e greu să deducem că imitaţia este una din căi. A utiliza, aşadar, maşinăria lirică exterioară, cu condiţia ca aceasta să fie notorie şi prin urmare recognoscibilă, e în această accepţiune un semn de valoare şi ca atare şi de succes. În combinaţie cu stereotipiile universale biologice intră la Octavian Goga o proporţie însemnată de schemă cultă. Poezia e aici un tropism cultural.

Cea mai însemnată presiune livrescă pare a fi aceea a lui Eminescu şi nu e de mirare întrucât *eminescianismul* a fost iniţial un curent ardelenesc. Eminesciană, cu schema versificaţiei din *Luceafărul*, e *Atunci şi acum*; în *Povestea mea* eroul e „nebun", însă organele nu-s sfărâmate, precum s-ar fi putut deduce uşor din ritm. „Printr-o rarişte de paltini un potec încet să perde" reproduce un pas greu, care este al lui Eminescu. *Şi dacă mă mai ştiu ruga...;Nu-i fericire pe pământ* combină pe Eminescu şi Coşbuc, ca şi *Dragoste şi gânduri.* Aerul cogibund este cultivat cu osebire, în urmarea ideii că lui Eminescu îi era proprie

meditația (*Pe gânduri, Despărţire* – unde femeia e, pare-se, odioasă ca Dalila). *Împăcare*, *In calumniatores* ar fi *Scrisorile* eminesciene ale lui Octavian Goga. *Ana şi harapul* evocă baladescul lui Bolintineanu, cu temperatura jovialității manieriste (curios e aci omul de culoare, arabul, rar în lirica românească). În asemenea producții conjuncturale ori mimetice ar fi cu neputință de recunoscut ceva din trăsăturile poetului matur, a cărui voce de neconfundat se va cristaliza brusc din mulțimea de zgomote străine şi întâmplătoare.

Totuşi, semnele ei pot fi detectate la o experiență de amănunt chiar dacă ele ar fi rămas fără cod în absența operei adulte. Într-o poezie apăsată greu de eminescianisme, un distih pare a ieşi cu câțiva ani mai devreme din amorf: „Şi nici durerea să mi-o spun/ căci nu găsesc cuvinte"; *Bufli* (1900), elogiul funebru al unui cățel, conține întâia jelanie în gama Octavian Goga, cu tot ce însemnează aceasta: epic ceremonios şi sumbru, subiect memorialistic, utopic infantil, lumea domestică pusă în planul metafizic. E momentul când senzația devine rece şi, apoi, ca reacție cerebrală, „fiorii – dulci".

În alt loc, un fluture (*la farfalla* ardelenească) picat pe lampă şi ucis e temă de reflecție în ideea, de asemenea, funebră. În momentul matur astfel de explicații au fost eliminate, distilându-se din ceea ce era acolo concepție, numai ieroglifa ermetică, alegoria.

Pigmentul esențial este însă, hotărât lucru, teribila imaginație biblică, de extracție preponderent catastrofică şi ultimativă. Învierea, „clipa-nfricoşată", potopul, înstrăinarea, narațiunile mitologice ale bătrâ-

nilor (organizarea sătească e aceea de *Vechi Testament*), senzaţiile extreme (arsura), meteorologia afectivă („al patimilor criveţ"), viaţa „pribegită", „robia", "renaşterea", precum şi altele, din mediul profan (fata popii, lumea moartă şi stricată, „muta jale", sângele care fierbe în vine, impresia de viermuială înţepenită) – acestea sunt, fără putinţa de a greşi, ale unui Goga matur.

Cum de s-a produs sublimarea aceasta, a unei biografii juvenile şi în fond comune într-un glas egotist şi prin ce mister lirica de album a luat înfăţişarea unui manifest generic e cu desăvârşire inanalizabil.

Liricul s-a maturizat brutal şi totuşi neted stilisticeşte producând capodopera de la debut, şi-a reprimat erotica în devoţiunea faţă de o lege internă inflexibilă, este ca atare un poet de speţă stendhaliană, un Andrei Pietraru care face versuri.[14]

[14] Artur Silvestri, *Tânărul Goga*, publicat în revista *Cronica*, nr. 793, 15/10 aprilie 1981, p. 2.

# Desenul esențial
# Tudor Arghezi graficianul

Asemeni lui Victor Hugo, Arghezi fuse şi un pasionat pictor diletant, spre petrecere, însă mai degrabă din speța gravorilor, iubind desenul şi cărbunele căci pare a repudia, din câte ştiu, vopseaua grea, păstoasă, uleiurile propriu-zis picturale. Semn liric acesta, căci a vedea lumea prin linie şi punct, în tuşuri sau în creion, este a da mediului exterior o înfățişare de esență. Poetul este, dezvoltând speculațiunea, un desenator şi – dacă nu este un romantic epic – ne dă artisticeşte stampe. Romancierul, din contră, văpseşte pânza cu grele culori şi lucrează cu o materie izbitor ponderabilă. Invers, Dürer este liric, Delacroix – tot ce poate fi mai romanesc sub aspectul materiei estetice propriu-zise.

Observând aşadar că Arghezi este un desenator de speță materială lirică, rămâne de văzut stilul. El este în general naiv şi nu iese dintr-un cadru comun decât arareori, însă din examinarea lui se deduce hotărât o filosofie. Sunt aici, mai întâi, un şir de producțiuni pur diletante şi de speța recreației epicuriene, însemnând că spiritul se odihneşte verbal în momentul grafic şi caută o exprimare mecanică a unui tem-

porar *loisir*. Nu altfel proceda G. Călinescu atunci când, spre petrecere, zugrăvea caricat, la şedinţe, pe marginea colilor de manuscris câte un chip omenesc.

O mână ieşind din neant, cu o ţigară în mână (*Scrieri*, vol. I, p. 19), o siluetă scriind la o masă, cu un condei vizibil (*Scrieri*, I, 34), un profil, incert sexualiceşte, cu o pălărie uriaşă pe cap (*Scrieri*, I, 67), o bufniţă naivă, aşezată într-un copac, de unde reies, apăsaţi cu tuş dublu, ochii obsedanţi ca la Ţuculescu – însă acolo cu mult mai abstract – acestea sunt, hotărât, crochiuri.

Tudor Arghezi desena în repaos copaci şi crengi solitare, precum pictorii chinezi de stampe singuratice, inşi văzuţi în caricat, cu veştminte uriaşe pe trupul obez, pălărie, chip teribil, sau o pereche bizară, cu femeia uriaşă şi bărbatul mărunt, filiform (*Scrieri*, III, 108, 116, 125, 147, 168). De aici nu se poate deduce, esteticeşte, mai nimic şi este în afara îndoielii că nu stătea în intenţia autorului vreo idee obsedantă. Sunt foi de temperatura repaosului, fără cine ştie ce pretenţii, şi a întârzia spiritul speculativ asupra lor nu poate aduce un câştig considerabil sub aspect critic.

Mult mai interesante, în schimb, sunt desenele propriu-zise, înţelegând prin aceasta o câtime de substanţă-voită, un stil, precum şi o materie psihologică hotărât detectabilă. Acum spiritul se mişcă în simboluri şi scoate din poziţie o idee de ordin filozofic; cu o oarecare imaginaţie s-ar putea citi factorul plastic prin elementul literar.

O eboşă în tuş, de pildă, ataşată la *Oră târzie* (*Scrieri*, III, 20) reprezintă un peisaj dezolant, de podiş cu arbori rari şi drumuri paralele, precum şi un soi

de munte, schițat la un colț, fragmentar şi sugerând, pe lângă un soi de solitudine geologică, ideea de ascensiune din mediul relativ. Acest raport al abstracțiunii ideale cu mediul teluric, văzut într-un soi de combinațiune în proporții inanalizabile, de unde extragerea în absolut este voită şi incertă, a fost exprimat liric de către poet. Ideea se cunoaşte.

*Umbra* e o nălucă pointillistă, în chipul pribegiei romantice, ajutându-se la mers cu un baston ascuțit (ideea migrațiunii şi anxietății singuratice – *Scrieri*, III, 66). Nava lunguiață, cu pânzele umflate şi gata de aventură, corespunde, în sfârşit, sub raport simbolic, gregarității materiale reperabile peste tot (*Scrieri*, I, 109). Pare că, în desen, liricul şi-a încifrat senzații lirice inițiale, de utilizare felurită, fără a da formă corespunzătoare cutărei obsesiuni.

Tudor Arghezi nu şi-a ilustrat totuşi, poeziile pas cu pas, spre a le da o explicație figurativă, după cum G. Călinescu desena, în manuscris, edificii şi veştminte spre a le reprezenta fidel în roman. El a creat grafic în spiritul global liric iar nu în gust ilustrativ. Nu altfel este clasificabil un şir de *creioane* încadrabile în clasa producțiunilor anxioase. Ele nu explică, sub aspect literar, nimic, însă sporesc deducția critică generică prin încă un argument.

Un desen stângaci reprezintă un individ văzut din spate, cu o pălărie uriaşă pe creştet (*Scrieri*, II, 20). O femeie, privită din spate e, de asemenea, ornamentată cu o pălărie (*Scrieri*, II, 36). Un pescar, în barcă şi cu undița în mână, este şi el privit din spate (*Scrieri*, 2, 104). O femeie, cu rochie malakoff, pălărie opulentă, este văzută din acelaşi unghi (*Scrieri*, II,

153). Un bărbat, pe balustrada unui pod, privind un peisaj incert, este şi el văzut din spate (*Scrieri*, II, 173). Întreagă această umanitate, observată grafic aposteriori, pare a fi într-o aşteptare înghețată.

Precum într-un notoriu tablou de Oelze, omenirea lui Tudor Arghezi e întocmită dintr-un soi de „heruvimi bolnavi", în anxietate, precum ar aştepta o grozavă revelațiune.

Ceva din *lingoarea* lirică, din instabilitatea *psalmilor* a trecut şi aci. Omul, văzut din perspectiva orizontului cețos, este psalmistul care, se ştie, cere divinității „din când în când, câte un pui de înger". Cine examinează *Psalmii* în perspectivă revelațională, înțelege, neîndoios, ce vreau să zic.

Din acest simțământ obsedant a ieşit neîndoios şi un notoriu autoportret (*Scrieri*, II, 282) cu ochii de bufniță, insomniaci şi încercănați cu tuş, mustață şi vag barbişon, haină fără guler, ca înainte de ghilotinare, păr puțin şi rărit la creştet, cu ceva de anahoret ori de condamnat la moarte în aerul atrabilar şi elegiac.

Arareori, mâna se exercită cu un instinct plastic pur şi fără nici un fel de gemelaritate literară. Aci, Arghezi este desenator propriu-zis şi, din câte am cercetat, exercițiul gratuit este cantitativ redus. Splendid e un peisaj lacustru şi singuratic, în mediul montan şi cu lentoarea absentă a yachturilor plutitoare, precum o caligrafie chineză pe subiect helvet.

În sfârşit, însumând toate probele, se observă de îndată că poetul desenează omul fără simțul proporțiilor şi, mai degrabă, simbolic, zugrăveşte corect plantele şi excelent peisajul. Ce se deduce de aici? Că în filozofia plastică a lui Tudor Arghezi umanitatea este

meprizată ca individ şi inanalizabilă sub raportul psihologiei unice, revelabilă ca speță în simbol.

Vegetația pare un termen peren şi reductibil la ideea elementară de contorsiune simbolică naturală, iar mediul fizic în accepțiunea cea mai cuprinzătoare e un reflex de origine divină, un obiect de contemplațiune şi dezolant pentru spirit numai întrucât reprezintă un specimen vizibil al singurătății omului în univers.

Lumea arghezianã este, în plastică, o solitudine geologică irezolvabilă.[15]

[15] Artur Silvestri, *Desenul esențial*, publicat în revista *Luceafărul,* nr. 943, 21/24 mai 1980, p. 6.

# Utopia livrescă la Tudor Arghezi

Făcând abstracţiune de pamflete, care sunt document voltairian şi istoric, proza lui Tudor Arghezi este hotărât excepţională şi modernă. Poetul este aci liric stiliceşte, ceea ce sub raport estetic nu însemnează nimic, căci a vedea obiectivare şi construcţie acolo unde nu sunt de găsit, este cu desăvârşire neindicat, în fapt, el nu ne dă roman şi nici vreo nuvelă şi de a subintitulat aşa una din producţiuni a făcut-o, se vede treaba, întâmplător.

Dimpotrivă, savoarea prozei vine aci din liric, adică din subiectiv şi, ceea ce artisticeşte e valabil, stă în baza unei mişcări sufleteşti foarte personale. De altfel, un examen sumar pare a fi pe deplin convingător. *Cimitirul Buna-Vestire* e o colecţie de portrete satirice în notoriul marasm fiziologic, cu invenţie fantezistă de resurecţii inexplicabile, însă cu efect esteticeşte temeinic (un accent grotesc, excepţional, vine prin acumulaţie, precum la Scorza). *Ochii Maicii Domnului* prezintă un caz psihanalitic, precum şi un tablou de sanatoriu în mediul bolnavilor mintali. *Cartea cu jucării*, în lirica ei miniaturală, face o mitologie geneziacă insolită, închipuind germinaţiunea origina-

ră din materii alimentare. Cutare schiță poematică (*Zburătorul*) e din clasa realismului miraculos şi poate fi asemuită, fără pierderea valorii, cu o nuvelă de Gabriel Garcia Marquez. În totul, poetul este creator de mari viziuni groteşti, observând omul în ce are el mecanic, precum şi un liric al revelațiunii inexplicabile, aci franciscan şi primitiv, aci filosofic.

Din toate acestea, Tudor Arghezi a întocmit un soi de roman modern, caleidoscopic, citibil oricum şi fără succesiune, un cadru circular prozaic sub forma unor *Tablete din Ţara de Kuty*. Izvorul este Swift, invocat de autor, şi este vădit că Tudor Arghezi ne dă aci un fel de utopie livrescă. De altfel, calculul se observă de îndată căci, sub aspectul creației, nimic din ce este stereotip utopic nu iese din discuție. Kuty este o insulă şi un stat paralel, o Babilonie unde coexistă epoci felurite şi geografii. Compoziția rasială e globală. Fauna şi flora sunt teribile şi insolite, istoria propriu-zisă, de invenție pură, este grozavă. Spre a da fabulației o notă verosimilă, Tudor Arghezi inventează o limbă şi o literatură, o viață politică, instituții, o legislație, vecini geografici (Başogia şi Filinția). Totul este burlesc, strivit cu un ochi satiric şi văzut sub aspectul exotic insolit. Cine compară faptele de aci cu elemente istorice reale, observă neîndoios asemănări, însă esteticeşte astfel de judecăți nu ne sunt de nici un folos, căci a verifica în biografie evenimente explicate în operă denotă cel mult spirit polițienesc şi nu critic.

Excepțională, în schimb, este ideea de a închipui o lume încheiată sub toate aspectele, deşi inițial uimitoare prin mulțimea de moravuri noi şi psihologiceşte exotice. Salutul se execută, în Țara de Kuty, prin des-

cheierea pulpanelor hainei. Localnicii sunt, spiritualiceşte, instabili şi, plictisindu-se uşor, schimbă numele lucrurilor la fiecare zece ani, cel puțin o dată. Un primar inițiază, spre a simplifica viața, un proiect demențial de sistematizare urbană:

„El dorea să strângă şi să sorteze edificiile de acelaşi fel într-un singur loc, bisericile cu bisericile, grădinile cu grădinile. Statuile, adunate din toate părțile într-un Parc al Statuilor, şi de asemenea canalizările şi bulevardele, fiind mai lesne de îngrijit şi administrat laolaltă decât separate. Canalurile de pildă trebuiau scoase din pământ, ca să nu-l mai incomodeze şi îngrămădite, ca în şantierul unei fabrici de tuburi de beton, la diametrul şi lungimile lor, în stive demonstrative în mijlocul unui parc cu lac, iar becurile electrice aveau să fie scoase din oraş şi îngropate în lac, ca să-1 lumineze pe dedesupt în culori."

Împăratul Barbă selecționează dregătorii dintre jucătorii de popice, alegând pe campioni. Plata se face în „onorarii, subvenții şi şperțuri". Moneda e *şperţul*. În Kuty se interzice alcoolul şi se bea totul dezalcoolizat, nu se fumează şi se repudiază cafeaua, în chip de excitant. Procreația se face planificat, ca o datorie statală. Femeia, în Țara de Kuty, este precum un animal şi nu are dreptul să umble călare, toacă averile în mod organizat şi îngrădit, nu alege, nu e ministru ori caporal, nu se rade şi nu poartă pantaloni.

De altfel, antifeminist, comentariul şicanează pe rebele şi este contra apucăturilor moderne de a şofa, a trage din țigară şi a se învestmânta bărbăteşte, în raglan şi pantalon.

Comerţul exterior se face cu cobilița, finanțele sunt sui-generis, impozitele – absurde. Orânduirea publică, în fine, vine de la aristocrația consacrată, „la ciupeală şi la hoție", şi duce la împuşcarea timp de trei luni a populației, fără discriminare, spre a o purifica de necurățenia morală.

*Tablete din Ţara de Kuty* e, în literatura română, un soi de orwelliană *1984*. De altfel, prozatorul este, prin nota de grotesc precum şi prin răceala raționamentului absurd, un modern. El detectează, prin explorări, o populație veşnică biologiceşte, un soi de troglodiți, ca în Borges (acest fabulos livresc e, în esență, borgesian, recognoscibil din pricina savorii stilistice exterioare): „Şi – surpriză – polul era locuit! Omenirea lui fericită nu ara şi nu secera, hrănindu-se cu lingura, de-a dreptul din mare, care fierbând neîncetat, ca o bucătărie de regiment, era de jur împrejurul insulei polare o adevărată supă de peşte cu raci, condimentată cu coaltar de alge şi cu lotus candid. Şi nicăieri nu întâlniseră savanții academiei noastre o lume mai leneşă, mai putredă şi mai sensuală."

Politicește, Țara de Kuty e o *kakanie* Kafkiană: „Într-un stat bine organizat, jumătate din populație se ceartă cu cealaltă jumătate, la un ghişeu.

Deocamdată, nu au atins decât un nivel psihologic: fiecare om este vinovat şi criminal, şi i-am inculcat şi lui sentimentul de a se simți de o sută de ori pe zi copleşit de o culpă imprecisă, haotică, enormă, de culpa de a fi cetățean al Statului din care face parte de fiu răsfățat al nației lui. Şi acest sentiment salvator îl determină să viețuiască zi şi noapte, sâcâit de o fan-

tomă morală binefăcătoare pentru Stat, şi în panică eternă."

Câte un tablou ludic, infantil, e parcă extras din Lewis Carroll şi e modern întrucât dă o reprezentare bufonă şi fabuloasă: „Acolo nici tătuții, care pe la noi se zbârcesc pe la gură şi pe la nas şi fac peri albi pe la urechi, nu sunt mai mari decât copiii lor şi unchieşii cu obrajii rumeni se dau de-a dura, prin iarbă, amestecați cu copiii, câte un tătuț călare pe câte o spinare de băiat, câte un iepure călare pe o găină, târându-se de-a buşile prin poala Maicii Domnului, prin maghiran şi busuioc."

Nici stilisticeşte proza nu este barocă la un mod perifrastic, ci inventivă şi burlescă. Portretul are ceva în raportul mecanic: „E uzat şi diformat ca un ambalaj de sac: urzeala cedează de jur împrejur. Adipozități diluate dintr-un material cu instabile coherențe. Cusătura picioarelor e scoborâtă la gambe, subsuorile deplasate pe şolduri sunt ca la crapi, brațele şi-au pierdut coltucele şi genunchii rotula: e otova şi lins. Buze strânse ca gura sacului cu o sfoară cu căpătâiul deslânat al unei țăcălii de câlți. Poartă ochelari simbolici: doi de zero".

Propoziționea este prețioasă şi bizuită pe asociațiuni, nu o dată absurde, instinctul invenției este rar. Hotărât lucru, *Tablete din Ţara de Kuty* este proza argheziană de speță pură, utopie teribilă şi o producțiune modernă, cu lumi esteticeşte latente, analizabile pe teren european.[16]

[16] Artur Silvestri, *Utopia livrescă*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 942, 20/18 mai 1980, p. 1, 7.

# Un prototip de scriitor român: Nicolae Labiş

Dacă soarta potrivnică şi împrejurările rele nu i-ar fi secerat prea de timpuriu, Nicolae Labiş ar fi împlinit cincizeci şi doi de ani, depăşind cu puţin jumătatea de secol care e, din unghiul literaturii, vârsta maturităţii definitive, clipa Operei. Alţii au apucat această graniţă care limpezeşte, totuşi, o lucrare în nevăzut ori s-au apropiat de ea, lăsând o creaţie mai întinsă cantitativ decât putuse să ne lase, prin biografia scurtă de scriitor, acest adolescent scoborât din Bucovina şi a cărui prezenţă meteorică printre noi are şi azi însemnătatea unui simbol. Nichita Stănescu, Grigore Hagiu rămân, prin creaţie consolidată, în istoria literaturii, impunând respect prin însemnătatea estetică şi bibliografică, Nicolae Labiş pare a fi, pentru câte un comentator din ziua de azi, doar un „principiu etic".

Totuşi, opera lui se dovedeşte a fi durabilă şi abia azi (când evoluţia unei literaturi – pe care *Primele iubiri* o prevesteau în chip admirabil – arată că Nicolae Labiş exemplifica organicitate şi nu accident) înţelegerea creaţiei prin aşezare în structuri legitime dă putinţa preţuirii depline. Poetul era extraordinar

prin instinct şi înălța la stratul cult o anonimitate populară de exponent; ceea ce e considerat, îndeobşte, a fi eminescianitate, sadoveninism, este la el o substanță antropologică fundamentală, de regăsit ori de câte ori acest adânc strat ireductibil a ieşit din imanent spre a căpăta forme şi un nume. Revenită în cadrele ei esențiale, la nici un deceniu după ce Nicolae Labiş nu mai era, literatura română îi confirma premoniția şi lăsa să se exprime nu o înrâurire pură şi simplă a poeziei lui desăvârşit aurorale şi nici un exemplu moral şi fără semnificație artistică mai înaltă, ci *un prototip de scriitor român***.** Privită de aci, opera are într-însa ceva fundamental şi plasmatic.

A presimțit, precum Eminescu, esența adânc muzicală şi armonia paşnică, iubitoare de cosmos etern rotitor, a unui popor care îl dăduse pe Orfeu; a năzuit să comunice un simț al ritualicii străvechi precum pădurile nordice româneşti pe unde datini şi eresuri arhaice se păstrează încă intacte; a semnificat, fără să fie un înțelept, un fond sapiențial care ajuta sufletul să rămână pur ori de câte ori istoria nepropice îl făcea să tremure, înfiorat, ca o frunză. Era un „dac liber“ din acea Moldovă alpestră, de răzeşi.

Opera lui s-a desfăşurat repede, aşezând punți peste vremuri şi accelerând fenomene implacabile, produse, odată cu ea, cu o clipă istorică mai devreme.

Era, în compoziția lui, ceva din Eminescu tânăr ajuns în Ardeal şi din liniştea solemnă, slobozind puteri străvechi, a lui Tudor din Vladimiri, luând, în țara lui, partea celor care au făcut acea țară. În vremi care îl făceau pe Voiculescu să se reculeagă în mari tăceri, Labiş evoca pe Cozma Răcoare. Viața lui însemnează

opera pe care a lăsat-o şi dacă e să vorbim despre etică, atunci aceasta însemnează a înțelege, prin ceea ce semnifică acest lirism de esențe tari, vocația unei restaurații.

Când, peste câțiva ani, congenerii lui veniră, apărând într-o lume care se limpezise printr-un sacrificiu arătând că involuțiile erau de-acum cu neputință, ei găsiseră un reazem fundamental într-o existență care făcea timpul creației să devină ireversibil.

A examina, din perspectiva zilei de azi, opera lui Nicolae Labiş, este a redescoperi ceea ce s-a dovedit, prin mişcare necesară de fenomene, legitim, organic şi apt de înaintare în temei propriu. După mai bine de treizeci de ani de la tragica ei încheiere, ea rămâne încă enigmatică înaintea unei istorii a literaturii pe care de-abia desluşirea acestui principiu de creație românească o poate face să se orânduiască în formule definitive.[17]

[17] Artur Silvestri, *Un prototip de scriitor român,* publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1329, 44/31 octombrie 1987, p. 2.

# Momentul Minulescu

Pe la începutul lui 1905, se instalase la café Kübler, venind de la Paris, un june extravagant, cu înfățișare de actor cosmopolit ori de caid interlop. Era un bărbat corpolent, cu umerii de boxeur, ochii miopi ascunşi îndărătul unor bizari ochelari cu rame subțiri şi rotunde, înfăşurat în lungi fulare multicolore aruncate neglijent în jurul gâtului precum la un veşnic bolnav de laringită, înveşmântat în câte un macferlan savant, cu mănuşi la culoare şi ciorapii ecosez. Acest individ pitoresc, cultivând un inefabil aer de vedetă de varieteu ori de film, era poetul Ion Minulescu. Impresia produsă printre contemporani trebuie să fi fost fulgurantă căci, pe lângă o asemenea insolită apariție boemă, omul venea la Bucureşti şi cu o experiență pariziană consistentă. Abandonase studiile în drept, făcuse *boema* (însă nu fără o soliditate pecuniară), publicase în *Revue Blanche* şi cunoştea pe câte o notorietate europeană a momentului (Jean Moreas era unul dintre ei), avea un rar talent actoricesc şi un simț al proporțiilor care venea nu atât din instinct cât din inteligență. Senzația de diletant superior şi de ratat stoic pe care Ion Minulescu o crease i-a

dat pesemne întâia reverberație de celebritate publică. Literatura română avusese europeni şi cosmopoliți; spre a nu vorbi de *europeismul* ei congener. Europenii sunt V. Alecsandri şi Ion Ghica, Duiliu Zamfirescu, Alex. Macedonski, cosmopoliți sunt Dimitrie Cantemir, N. Milescu Spătarul, Stolnicul C. Cantacuzino. Însă o combinație de felul lui Ion Minulescu, constând în iluzie aristocrată şi simțământ plebeu, era de tot rară la noi şi în fond inedită. *Europeismul* e la scriitorul român un element grav şi, esteticeşte, ultimativ: a supune comparației opera proprie şi pe aceea alogenă este a verifica practic un resort creator local. A fi *european* însemnează la scriitorul român „a cuceri Parisul" (Macedonski nu gândea altfel, D. Zamfirescu nu avea altă obsesie).

Şi în aceasta Ion Minulescu venea cu o reacție nouă. El este un mic anti-european în sensibilitate şi în fond un ironist subțire, care nu pune preț excesiv pe şablonul alogen. Tot ceea ce pare a fi la Ion Minulescu erudiție, spirit cosmopolit, inteligență abuzivă e, în realitate, cadru decorativ.

Ceea ce aducea nou Ion Minulescu la noi era, în fond, o formulă inedită de personalitate literară. El are inițial simțământul aventuros şi cosmopolit al lui Al. Macedonski, repudiază amatorismul şi vede în literatură o profesiune, ca şi acela. Însă un profesionist este în accepțiunea lui Ion Minulescu un individ cu o înfățişare de tot străină de a ipochimenului curent. El nu mai este ziaristul famelic, proletarul diletant ori boiernaşul oțios cu lectura confortabilă precum nu este nici un dandy, îmbolnăvit până la manie de croiala, de dunga pantalonului şi de claritatea reverului. Ion Mi-

nulescu îmbracă haina extravagantă nu spre a epata pe burghez ci din simț, ca să zic așa, comercial. El este întâiul scriitor român cu simț pragmatic, descurcăreț la un mod americănesc, iubitor de efect, de celebritate, preocupat în chip sistematic de propria lui imagine literară. Din acest amestec sufletesc de calcul şi de instinct a ieşit o poezie de o formulă de tot nepereche. Omul era instruit la Paris şi ar fi venit, zice-se, din simbolism. Însă Tr. Klingsor nu-i Baudelaire şi Jean Moreas nu-i Verlaine. Ion Minulescu se formase intelectualiceşte în mediul simbolismului agonic, reținând de acolo un sentiment al zădărniciei, unificat cu acela al iluzionării.

Poetul este genial în ce priveşte reprezentările falacioase. El sugeră versul liber şi rimează savant, în versuri complet diferite ca picior metric; simulează aerul exotic şi misterios care e, în fond, pur decorativ; citează în savant din franțuzește, invocă nume de tot soiul în scopul de a clarifica şi totuşi de a încifra sensul liric, îi sunt proprii, în fine, *colajul* şi *cifrul*. *Colaj* este la Ion Minulescu acea combinație cu efect apreciabil de jargoane diverse, ori de două limbi. Acest bilingvism precum aci: „Guerlain a botezat parfumul / Voila pourquoi j'aimais Rosine" nu dă rezultat ironic, ci întăreşte ideea de limbaj poetic solitar, îndepărtat încă o dată de idiomul curent, cu o scurtă senzație de limbă de ficțiune, creată ad-hoc în dicteu. *Cifrul* este la Ion Minulescu acea înşiruire cultă de prototipi culturali, stiluri, obiecte şi creatori, în general sub înfățişarea unor elemente ireductibile, care, la cititorul instruit, aduc un însemnat spor sensibil:

„Strofe vechi, o mandolină
Un Cézanne şi doi Gaugain
Patru măşti de bronz:
Beethoven, Berlioz, Wagner, Chopin
O sofa arabă, două vechi icoane bizantine
Un potir de-argint, mai multe vase vechi de Saxa pline."

Ion Minulescu e, în definitiv, un poet baroc, cu accentul pe senzațiile simultane contradictorii şi un spirit în ultimă analiza complicat, fără efecte facile ci, dimpotrivă, savante şi imprevizibile, un mare inovator de limbaj poetic, comparabil cu G. Bacovia. Omul era şi un ferment cultural de preţ, cu neputință de stăvilit, ireductibil la o formulă, căci, fiind profesionist, simțea un impuls obscur împingându-l a produce nuvele, romane, teatru (acesta cu ceva pirandellian), pamflete, jurnalistică, în fine, curentă. Totul e văzut cu un ochi atent, modern, fără a câştiga dintr-odată o trăsătură de insurgență ireductibilă. Contemporan mai târziu cu avangarda, Ion Minulescu a călcat totuşi inițial pe un drum nu prea îndepărtat şi dacă stilisticeşte el ar fi un modern moderat, sub raport conținutistic şi, în fond, ideologic el are mult din contestația avangardelor.

Cine examinează presa efemeră a vremii (de pe la 1900 până prin 1920), nu poate să nu observe un fior de contestație fără expresie clarificată şi un examen al acestei perioade ar scoborî cronologic momentul avangardei româneşti în jurul începutului de secol XX. în acest laborator al contestației premature, Ion Minulescu este vioara întâia şi de adăugăm la *Revista celorlalţi* (pe care a dirijat-o în 1908, emițând şi un manifest: *Aprindeţi tortele*), *Insula*, *Simbolul, Flacăra*, *Versuri şi proză*, *Seara*, avem o imagine insolită şi nu

fără interes a *momentului Minulescu*. Înainte de Lucian Blaga şi de Ion Barbu, cu un pas în timp înainte de Tudor Anghezi, Ion Minulescu este întâiul creator de limbaj poetic modernist în literatura română. El este contemporan cu G. Bacovia şi Octavian Goga, câştigând o clipă în relativ o competiţie. Însă experienţa lirică bacoviană era la acea dată un moment ultim, fără emuli, precum şi aceea a lui Goga (ei sunt creatorii unui limbaj poetic final); comparat cu aceştia, Ion Minulescu este prototipul formelor deschise şi a posteriori fertile.

Ce ar fi însemnat lirica românească fără verbozitatea ironică şi discursivitatea trubadurească a lui Ion Minulescu? Avangarda, precum şi un lung şir de poeţi de formule diverse, cu, totuşi, însemnate contingenţe, precum Ştefan Baciu, Mircea Popovici, Petre Stoica, Emil Brumaru, Mircea Ivănescu, Gheorghe Azap – ei, bine, aceştia ar fi rămas fără o sonoritate iniţiala incalculabilă. În literatura română, Ion Minulescu este, hotărât lucru, un *moment* şi încă unul deocamdată neclasificat în chip mulţumitor, rămânând a da, la un examen amănunţit, însemnate surprize de ordin exegetic.[18]

[18] Artur Silvestri, *Momentul Minulescu*, publicat în revista *Luceafărul,* nr. 976, 2/10 ianuarie 1981, p. 1, 3.

# Artele bacoviene

Dezlegată de erudiția goală şi grandilocventă, lirica lui G. Bacovia este a unui instinctiv, însă nu a unui incult, căci poetul era inițiat în arte, cultiva ca diletant muzica şi pictura, fiind în definitiv un amator cu instrucție şi un sublim novice. Substrucția poeziei lui depăşeşte senzorialitatea care inundă spiritul de pretutindeni, izvorând din fixarea concreteței în estetic şi a realului în categoric căci G. Bacovia vedea lumea prin ocheanul artelor conjugate, comunicând baroc printr-un cifru de aluzii estetice pe care le dezvoltă prin inteligență într-o proporție sporită.

Mediul lui citadin e acela al unui burg cețos, cu turnuri de perspectivă şi de retenție, emanația unei „vremi voievodale" cu arhitectura fantastă, unde catedrala severă şi trufaşă iese cu nava uriaşă ca un vas fantastic din negurile fără vârstă. Murii sumbri cu zidăria veche „ce stau să se dărâme" sunt ai unui astfel de halucinant ev mediu unde spiritul, aiurit de meteorologia sufletească haotică, scoboară spre a fugi de contemporaneitate.

Din arhitectura lui celulară, de foburg confundat cu temnița, unde ochiul vede „case de fier în case de

zid" şi aude cum „porțile grele se-nchid", poetul ajunge şi mai jos în vreme, într-o eră insondabilă, de locuință lacustră, cu podină de scânduri şi piloții grei, roşi de timp. Străin de ruină, G. Bacovia şi-a creat o arhitectură babilonică, prin combinarea cronologiilor, a cărei trăsătură ireductibilă este iminența deşirării.

Nimic din ceea ce este palpabil nu rămâne aici imobil şi a vedea parcul, grădina, pieţele şi havuzul în chip de mari ideograme unde eul torturat a pus ceva din teroarea lui ireductibilă, nu mai este o extravaganță. *Artele grădinii* sunt de aceea la Bacovia o *retorică a funerarului*, un decor teatral şi un loc utopic unde biologic şi cimiterial se confundă. Parcul lui solitar, cu copacii goi, e devastat, fatal, mâncat de cancer şi ftizie, grădina e cangrenată, un „decor de doliu funerar" unde havuzul „mai aruncă, mai plouă", „mai plânge". Jardineria a îmbrăcat la el culoarea sumbră a serviciului de pompe funebre.

Unica expresie vie în arhitectura fantastică şi în grădinile cimiteriale e *focul citadin*, al cărui semnal sufletesc sare cu mult peste simpla necesitate practică, prefăcându-se din iluminație într-un monstruos compus muşcător ori în prosopopeea eului liric, „afumat", „umed", „murdar".

Poetul a evocat felinarele fumegoase, fanarele în culori criante, geamurile triste care se aprind, „tristele becuri cu pală lumină" şi lămpile de stradă, văzând în solitudinea lor un pandant sufletesc al plumbuirii lui adânci şi al inconciliabilei anxietăți. Când nu reflectă spiritul, focul citadin atinge cu o vietate agresivă, înfiorătoare, coarda cea mai profundă a spiritului dezarmat înaintea invaziei lumii curente, care vine din

toate părțile. G. Bacovia a prefăcut electricitatea într-un agent demențial şi a văzut în lumină un agent patogen. Bulevardele cu „electrică lumină" pe arbori, „zăpada sclipitoare licărind electric / pe ferestre", oraşul luminat electric, dădeau „fiori de nebunie". *Artele pirotehnice* nu mai sunt la el un moment al sărbătorii şi un conduct de *loisir*, ci o torturantă represiune calculată.

Nici *interioarele* cu arta lor decorativă, nu sunt mai liniştitoare căci saloanele aurii pline de vise şi odaia înspăimântătoare unde „toamna despletită / în mii de fluiere cântă" sunt provocatoare de senzații grozave ca un incendiu cu neputință de stins. Arareori, precum în *Decembre*, casa pare a fi un factor de quietudine şi un loc de recluziune tihnită (focul în cămin, fotoliile unde corpul se afundă, ceaiul, lectura), de nu am observa că odaia troienită, de unde ieşirea e cu neputință, se preface imperceptibil în cavou iar spiritul explorează involuntar momentul letal.

*Vestimentația* nu e altfel, căci straiele „funerare, de mangal", veştmintele funebre, fustele femeilor ochite concupiscent adâncesc teroarea lirică şi sporesc dacă nu impresia de funerar cel puțin sistematica fustigație a spiritului singuratic. În prelungirea fenomenologiei veştmintelor, G. Bacovia a făcut din *balet* o manifestare de acelaşi grad, trezind adică în acelaşi moment, instinctele organice şi sentimentul dionisiac al vidului letal, exprimat prin „hohotire". El observă de aceea lunecarea „baletistelor albe", cu „degajări de puternice forme", trezind „complexul organic", pe „blonda-n alb" care valsa, „cu pantofi de-argint". Invitația la vals aduce însă un efect straniu:

„Acum suspină valsul şi mai rar
O, lasă-mă acum să te cuprind…
Hai să valsăm, iubito, hohotind
După al toamnei bocet mortuar.“

*Baletul* bacovian a păstrat ceva din fantasticul gotic, cu danţul aiuritor unde partenerul e un strigoi.

Esenţa estetică a lumii bacoviene rezultă însă din muzica propagată de ea. Ca şi iluminaţia morozǎ şi felinarele cenuşii, ca şi înveşmântarea sumbră, melodia derivată aci din eul ireductibil e în bună parte monocordă, jelalnică. Poetul ascultă clavirul care „îngână-ncet”, şi o îndeamnă pe femeie să-i cânte „un cântec de mort”, precum „lugubrul marş al lui Chopin”, flaute cântă zadarnic, lira scoate sunete triste, ca şi antica harfă, „flaşneta plânge cavernos” ca şi lugubra „caterincă-fanfară“, în vreme ce din locuri obscure pătrund la ureche chemări de bucium răsunând prin coclauri (ideea de rezonanţă prelinsă în ecouri este extraordinară), „grele tălăngi, adormite”, „valsul îndoliat”. Muzica bacoviană e, în acelaşi timp, şi o explozie de zgomote asurzitoare şi violente, multiplicând sonor agresivitatea impresiilor concupiscente, interioarelor tombale, e, cum s-ar, zice, o melodie electrică. Acum, „muzica sonoriza orice atom” şi poetul e terorizat de „bizare cadenţe”, precum ale buciumului de-alarmă, de „signale de gară” şi „ţipătul de tren”, de gorniştii de la regiment şi de sunetul streşinei, prin fierăria tuburilor bubuitoare:

„Tabla tunurilor sună aiurarea tuturor
O grăbită alchimie, fâlfâie o vâlvătaie,
Vai, e ora de-altădată, dungi de ploaie se-ntretaie
Un oraş de piatră doarme… toate dor.”

Instrumentele de unde iese muzica aceasta sunt acelea ale orchestrei simfonice şi mai ales clavirul dătător de aiurări, elegiac la cântarea scurtă, delirant în timp prin monotonie, buciumul cu sunet prelung ca o talangă de suflet, goarna stridentă, academicele lire şi harfele candide, flautele, criantul fluier, orga stricată, instrumentele „jalnice de lemn", piculina, chitara. Lângă muzica simfonică produsă de acestea vin instrumentele muzicii concrete, indicând brutalitatea directă, precum tuburile streşinii, ţignalul de impiegat, sirena feroviară, flaşneta, caterinca, cu „serenada" insolită din topor. Ideograma rezultată de aci nu este orchestra ci fanfara, nu e concertul ci balul, muzica ieşind decât arareori din săli şi din saloane şi cel mai des pe stradă, în gări ori la regiment.

Orchestraţia lui G. Bacovia e neîndoios cea mai grotescă sub aspect muzical din întreaga literatură română.

Pe lângă muzica ei aiuritoare, nu încap acolo alte adaosuri estetice de aiurea, aşa încât a observa că poetul nu cultivă decât întâmplător pictura, însă e pictural, că evocă numai o dată filmul, însă e cinematografic, este cu desăvârşire inutil.

Teatrul propriu-zis este redus la câteva decoruri şi la o terorizantă scenografie, de nu cumva, în ultimă analiză, lirica lui este în întregime de esenţă teatrală şi atunci în drama cu înfăţişare de monolog, s-ar conjuga toate artele într-un spectacol total, incomparabil.[19]

[19] Artur Silvestri, *Artele bacoviene,* publicat în revista *Cronica*, nr. 816, 38/18 septembrie 1981, p. 4.

# Precursorii poetului

Preistoria spiritului bacovian nu scoboară în literatura română mai jos de romantism şi a vedea *bacovianism* oriunde e jelanie şi dezintegrare pare a fi, din unghi critic, cel puțin aventuros. Bacoviană nu este plângerea inorogului, a lui Dimitrie Cantemir, căci aceasta nu emană dintr-un mediu citadin haotic, şi nici timiditatea erotică, într-o consumpțiune teoretică, a Văcăreştilor şi a lui Costache Conachi. Tot ceea ce izvorăşte dintr-un simț acut al durerii însă fără spaima de mecanism nu este *bacovian*. Însă romanticii presimt un astfel de sentiment şi calcă înaintea lui G. Bacovia prin lumile nocturne şi macabre, încercați de un spleen urban şi de atracția dureroasă a septentrionului. *Bacoviană* e, de aceea, lirica aiuritoare a lui Mihail Zamphirescu, cultivând până şi „râsul fatale", precum şi biografia cu mintea absentă:

„Ast râs fatale mă urmăreşte
Şi'neacă'n mine orice avânt
Ziua m'atristă şi mă păleşte,
Noaptea, mă'nghiață sburând prin vânt
Atuncea singur vărs în tăcere,
Lacrimi amare – Nu ştiu de ce!"

Omul era abrutizat de monotonie, adormea spre uitare („D'atâta neschimbare m'abrutizez, şi'n fine/ Adorm… şi dorm… şi dorm"), evoca pasărea cobitoare, părându-i-se totul sinistru şi funerar: „Totul e sinistru! Poarta solitară / Este încă-n doliu: murii înegriți!". Puțin din lirica de strigoi, inițiată de D. Bolintineanu şi pe care M. Zamphirescu o iubea, a rămas la Bacovia. În schimb, curat *bacoviană* este invocația clavirului şi a fecioarei delirante, precum la macabrul Radu Ionescu, unde pianul resuscită morții, sosiți fantomatic prin apelul sonor:

„Subt mâna-mi tremurândă când pianul lin suspină
Şi tristele-i accente din sânu-i sbor încet,
Şi dulcele Bellini cu Norma lui divină
Adoarme suferința ce arde al meu pept,
Te văz pe dinainte-mi c'un pas uşor a trece,
De mine te apropii la capul meu şezând;
Şi după gâtu-mi palid tu pui o mână rece
Şi alta plimbi pe piano de moarte trist cântând".

Cu excepția câtorva zvâcniri izolate, cu origina în fond romantică (fecioara fizică şi muribundă, recluziunea în fața elementelor dezlănțuite, nocturnismul, strigoii, cânturile funebre), nimic până la simbolism nu prevestea lirica bacoviană, ieşită din romantismul decadent cu însă o tinctură puternic simbolistă, care a modificat tot ce inițial era stereotip romantic. Cu Trademi şi Ştefan Petică, precum şi cu câțiva, mai mărunți, lirica românească era la un pas de Bacovia. *Ciorile* funebre ale lui Traian Demetrescu, evocate de poet într-o lirică de toamnă târzie, cultivând decompoziția, corbii lui notorii presimt ornitologia fantasmatică a lui Bacovia:

„Pe plopii uriaşi
Coboară corbii-n pâlc de doliu,
Cernesc al iernei alb linţoliu,
Şi, trişti de foame par învinşi…”

Invazia omătului sugerând lumile nordice şi o moarte estetică prin congelare, este *bacoviană*, căci se combină cu aiurarea, cu delirul şi cu o adâncă teroare letală:

„În aiurări
De spaimă inima moare…
Acoperite de ninsoare,
Pierdute sunt orice cărări…
Şi mă învinge
Un gând amar, ştiind c-odată
Şi peste groapa mea uitată
Vor trece corbii şi va ninge”.

Clavirul cu muzica lui Weber intonată de fecioara pasionată, dă o frenezie decadentă care va fi a lui Bacovia:

„Cântă încet din Weber: «gândirile din urmă»
Poema unui geniu ce-apune maiestuos
Adio-al unui suflet artistic, ce se curmă
Pe-o tristă armonie cu sunet dureros!
Şi degetele-i albe pe clapele sonore
Se-nmlădiau alene, în ochii mei privind;
Erau în miez de noapte târzii şi tainici ore…
Parcă simţeam pe creier lângă clavir murind.”

„Aiurările” pianistului impresionaseră şi pe Mircea Demetriade, într-un dublu sonet care disciplina „hohotirea” muzicii:

„Se răspândeau în juru-i în lungă hohotire
De plânsete ce-n suflet adânc îl pătrundeau.”

Muzica funebră preocupa şi pe Al. Obedenaru, admirator al lui Wagner, acela care evocă iachtul negru „imperial", „vaporul sumbru şi fatal". Iubirea lui Cincinat Pavelescu pentru corbi nu stingea totuşi un mic sentiment de teroare înaintea unui herald funebru:

„O, corbi siniştri, vă iubesc!
Voi ce pe-al iernii alb linţoliu
Cădeţi în stoluri ce-ngrozesc
ca nişte pete mari de doliu!"

Decompoziţia, mizerabilismul sugeră lui Tradem un sinistru tablou de iarnă, unde muzicanţii cântând din clarinete sunt acompaniaţi de corbi. Cu greu s-ar putea elimina de aici fragmentele care nu sunt *bacoviene*:

„Pribegi, venind din altă ţară,
Voi muzicanţi bătrâni, cu plete
Cerşetoream cântând pe stradă
Din clarinete."

Monotonia, teroarea conduitei mecanice cu determinismul vârstei retrograde preocupau şi pe Mircea Demetriade:

„Gânduri bizare nasc nebunia
Mi-arată moartea ca ţel dorit;
Şi se întinde monotonia

Ce peste creieri s-a răspândit" cu, în plus, o nebuloasă sufletească, izvorâtă din asaltul troienelor. Nordul pustiu şi cetatea episcopală, inundată de toamna hohotitoare, preocupau pe Gh. Orleanu, înainte de Bacovia:

„Departe-n ţările de ceaţă, într-o cetate episcopală
Coboară seara mohorâtă în liniştea provincială
Exil nostalgic, în odaie, înfrigurat rămân sub lampă,

Singurătatea țese pânza,
rembrandiind ca-n-tr-o estampă
o viață de imagini șterse: trecut de umbră şi lumină”.

Aerul fatal, de poet supus damnațiunii, umblând solitar prin târg, nu este invenția lui Bacovia căci era presimțit de Ştefan Petică:

„Ci trec ca umbra-n giulgiu în nopți de rătăcire,
Nălțând privirea stinsă spre ceruri zbuciumate”. Instrumentele muzicale, comunicând sentimente indicibile îl preocupau şi pe acesta:

„Murise însă cântul de veche voluptate
Şi triste şi stinghere viorile părură
În noaptea-ntunecată de grea singurătate
Fecioare-mpovărate de-a viselor tortură”. Perspectiva cetății cuprinsă de o cronologie voievodală e detectabilă şi aci.

„Cântări voievodale sunară-n amurgire
Cu glas de altădată umplând singurătatea
Şi-n notele lor grave, de-adâncă tânguire
Colinele-ascultară cum moare-ncet cetatea”. Iată şi invazia corbilor, într-o lirică a cărei şovăire înaintea spaimei pare că s-a stins:

„Şi umbra fu ca plumbul în turnul urgisit
Iar corbii se-adunară strigând în depărtare
Ha, corbii se-adunară strigând în depărtare
Căci prada lor gătirăm din trupul prihănit
Ce sta întins şi rece în turnul părăsit
Şi moartea era visul suprem de aşteptare.”

Cel mai *bacovian* liric român, până la G. Bacovia, era neîndoios Ştefan Petică, poetul plumbului, al ploii insidioase sub formă de bură şi al ceții cenuşiu, bacoviene:

Afară e-ntuneric. Încet mărunta bură
Din cerul greu ca plumbul se cerne amorțiu
Iar noaptea e ca moartea pe sufletul pustiu
Şi eu mă duc-nainte, pierdut în ceața sură". Tulburat de o ritmică simbolistă, *bacovianismul* lui se despleteşte arareori în câte o producție de aparent verslibrism, a cărui dicție maniacală se va închega la G. Bacovia:

„Necunoscută!
Te-am întâlnit într-o seară;
Privirea ei pierdută
Avea ucigătoare pară
A visului zdrobit pe totdeauna
A, tristul vis, zdrobit pe totdeauna".

Din aceste latente *bacovianisme*, deduse de exegeză *a posteriori*, şi valabile întrucât presimt pe G. Bacovia, totul pare a fi *bacovian* deşi, în realitate, nu este. Poetul nu a ieşit din neantul fără forme, a dezvoltat ceea ce la alții viețuia embrionar şi izbucnise instinctiv, a extras în fine din nebuloasa stereotipiilor simboliste ceea ce o singură dată putea fi unificat în chip inconfundabil. Din grelele romantisme macabre, purificate de zgomot şi de elocință, din vagul simbolist, cețos şi septentrional, G. Bacovia şi-a închipuit un stil, dând preistoriei liricii sale – concretețe.[20]

[20] Artur Silvestri, *Precursorii poetului*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1010, 36/5 septembrie 1981, p. 2.

# George Magheru
# *Cântece la marginea nopții*

*Cântece la marginea nopţii*, de George Magheru (Editura Scrisul Românesc, Bucureşti, 1982), este o insolită culegere de poezii inedite rămase de pe urma unui controversat poet pe care critica vremii lui nu l-a băgat în seamă ori l-a minimalizat. S-ar putea observa, de aceea, că posteritatea acestei opere de-abia începe, aşa cum notează, de altfel, şi Marin Sorescu, prefaţatorul acestei ediţii şi, probabil, îngrijitorul ei (deşi manuscrisul, aflăm, se găsea dactilografiat gata în arhiva familiei Magheru).

*Cântece la marginea nopţii* e, mi se pare, al patrusprezecelea volum al lui George Magheru, adăugat altor şapte, anterioare, conţinând teatru (dintre care unul antologic) şi celor încă şase de poezii; *Poezii antipoetice* (1933), *Poeme în limba păsărească* (1936), *Poeme balcanice* (1936) precum şi antologia (presărată cu inedite) *Poezii antipoetice* (1967, aceasta întocmită de Romulus Vulpescu) par a spune totul despre autor. Cu toate acestea, spre a revizui în chip judicios *cazul Magheru* mai sunt încă multe de făcut şi fragilele contribuţii mai vechi şi mai noi nu sunt decât de o utilitate provizorie. Un eseu, uitat într-o

recentă gazetă, de Ion Deaconescu, această prefață, a lui Marin Sorescu (în stilul care l-a făcut vestit pe poet în chip şi de eseist, vehiculând în general informații preluate dintr-un dialog cu Alice Magheru despre autor) sunt *momente*, nu *documente*.

La o examinare atentă a chestiunii, George Magheru pare a fi o probă irevocabilă de *postcronism*, revelată în cuprinsul aceleiaşi literaturi. Nu o dată apariția unui poet însemnat ori a unei direcții noi literare, a căror pregătire pare a nu exista, modifică iremediabil raporturile curente dintre producțiile absorbite de tradiție şi valorizează mecanic, într-un alt chip, ceea ce până atunci era considerat o extravaganță ori pur şi simplu o literatură minoră.

Orice avangardă îşi caută precursori şi îi cultivă, curentele şi şcolile noi au fără excepție antologiile lor de străbunici, unele notorii, precum acelea ale suprarealiştilor. *Postcronism* nu este doar o astfel de intenționată apreciere inedită a istoriei literare, întreprinsă de inovatori, ci fenomenul obiectiv, de valorizare determinată de opere puternice, noi.

La apariția lui Bacovia s-ar fi putut vedea limpede cât din ceea ce dăduse poezia românească până atunci era, *in nuce*, *bacovian*, prin Ion Barbu putem lumina mai bine fragmente uitate din Bolintineanu, Heliade, Anton Pann; Sadoveanu atrage după el un întreg şir de sadovenieni embrionari, scăpați de uitare fiindcă, după Sadoveanu, opera lor se valorizează ca *sadoveniană*.

Operațiunea se poate extinde cu succes şi întrucât îl priveşte pe George Magheru, în a cărui lirică de acum dorm, precum filonul prețios într-un mineral,

forme trezite de-abia în cea mai nouă poezie. *Poeme în limba păsărească* anticipase, la noi, linia lui Mihail Zamfirescu şi, apoi, Ion Barbu, o lirică a nonsensului verificabilă în limbile imaginare născocite de Virgil Teodorescu, Nina Cassian, Matei Gavril, Romulus Vulpescu şi alţii, mai noi. De altfel, *Soare şi alte stele* de acum, din *Cântece la marginea nopţii* barbianizează mai enigmatic, creând universul din limbajul ştiinţific cu aparenţe de ocult:

„Deci Adio / Meta Adio
Para Adio / O perfidă
Superfidă / Hiperfidă
Tu satanică / Divină
Fată / O!

Adio", ori din pura asociaţie sonoră, care nu generează eufonia ci o curioasă artă combinatorie, calculată atent:

„Şi cad / În decade
Fără ierarhie / În anarhie
Marte / Mortuar,
Acrul / Macrocosm", nu, desigur, fără impresia de facilitate, de fantezie gratuită.

O utopie, în *Departe-i ţara calmă* îşi creează limbajul ei:

„Departe-i ţara calmă / Ca funerara amforă
Cu munţi albi de bromură / Cu râuri lungi de camforă
Coloanele-unui templu / Palatele de-arhonţi
Se frâng în condriomite / Se afundă-n condriomiţi
Din când în când se-avântă / Un cal de cafeină
Cu trupul de centaur / Dar aripa-i străină."

*Poemele balcanice*, din a căror materie a trecut ceva şi în *Cântece la marginea nopţii*, premerg fără,

totuşi, aerul hieratic, lirica mai nouă a lui Dumitru M. Ion şi turcismele lui Romulus Vulpescu (modelul îndepărtat fiind, desigur, tot Ion Barbu):

„Când nasul lui s-a destrămat
Curgeau parfumuri uzurpate
Curgeau legende orientale
Ca din abisuri surupate
Femei fără contur, pe care
Le conturau numai miresme
(Le pricepeai doar din parfumuri
Adâncii ochi, finele glezne).”

Cel mai durabil element al liricii lui George Magheru este însă acela recognoscibil *à rebours* în poezia lui Ion Gheorghe, cu diferența că aci substanța cronologică nu e aceea neguroasă, protoistorică, arhaică, este antichitatea elină:

„Olimpienii în tainele genunii
Se apropie de cadranul Lunii
Zeii aceşti, din gheață înviați
Din nimic, de un poet creați
Născociră înşişi din nimic.
Cosmosul cel mare şi cel mic
Dedesupt sub sfer-aceasta-a lor
Într-un templu la un țărm sonor.” Aceste sonorități brutale, precum acestea:

„Şi-Olimpienii prin vrajbele genunii
Aprig vin pân-la cadranul Lumii
Şi citind prăpastia ca nebunii

Altfel traseră cu-o funie unii”, insensibile la precizia ceasornicărească a mijloacelor exterioare, părând a rupe totul în direcția unei viziuni care ia, ca un vârtej, totul după sine, sunt acelea din *Megalitice*, din

*Dacia Feniks*. Un „luceafăr bolnav“ prevede acele enigme, proprii lui Ion Gheorghe, rezultate dintr-o vorbire aparent apodictică unde pătrund cuvintele tari, imprevizibile, ale unei oralități purtătoare de mit:

„Poartă în abis
(Cine vrea să-l crează)
Hărți şi bătălii
Glorii pe sfârlează
Fără de tulea
Cu momeli de harpe
Capu-i de femeie
Trupul e de şarpe
În puterea nopții
Fața lui pierită
Este ca-un craniu
Cu goală orbită.”

O mitologie lirică misterioasă, alcătuită din instrumente grozave, din materii degradate, ca în această stea găunoasă, a pătruns în lirica românească majoră tot prin Ion Gheorghe:

„Şi fiind de prisos
Zarurile mici de os
Fără voie cad
Şi se sting în vad
Vai, stea găunoasă
Luntre viermănoasă
Ca de scorbură săpată
Şi pe dedesubt mâncată!
Intră-o stea aproape țapănă
În vârtelnița care o deapănă
Altele-n maşini, care mai late
Ca pe cânepi le topeşte şi le bate

Astrul cel mâncat de putregai
E tocat şi luat pe un vătrai
Altele, nepăsătoare şi alegre
Intră-n morile cu aripi negre
Şi se scurg în jos pe țeavă
Şi se-alege miezul lor de pleavă."

*Frumoasa înviată din cuvinte*, pandant al eminescienei „frumoase fără corp", precede tulburător *Zoosophia*:

„Însă negrul / Togru
Ogru / Gros / Botocănos
Din litera / De plumb
Îi şi destramă chipul ei / Nespus.
Eşti ca steaua / Din țestea
Senină / Nefăcută
Ne-ntrupată / Pururi gata
De a fi / Creată."

Un fragment dintr-o *identificare* aduce cu filosofia din *Zicere la zicere*:

„Şi iarba / Serba
În murmur / Victorii
Macii / Tălmacii
În parfumuri / Glorii
Spre cunoaşterea / Cea
Mare / Care-i
Identificare / Pinul
Suspină / Stuhul
Îşi spunea / Stihul
Şi cânta / Spre cunoaşterea
Cea Mare / Care-i
Identificare."

S-ar putea face, în fine, şi alte asemenea aplicaţii, sigur este că George Magheru poate fi socotit fără putinţă de tăgadă, drept cel mai însemnat precursor al lui Ion Gheorghe, un înaintaş singuratic, a cărui poezie, puţin cunoscută, capătă de-abia acum valori prin asocierea cu o experienţă lirică coerentă şi de nivel înalt.

Ar fi greşit să considerăm pe George Magheru un anticipator şi atât; el era. se vede bine, un imprevizibil poet de formulă barocă, presimţind lumi lirice noi, imperfect, desigur, ca orice experimentator solitar, aflat, pentru contemporani, în afara curentelor, insensibil la avangardele trecătoare, înclinat mai degrabă către o poezie vizionară şi mitică şi cu câte un acces de *purism* sonor, *anti-poetic* faţă de regula vremii, poetic şi valabil din *perspectiva postcronică* obligatorie. Valorificarea literaturii lui poate începe, într-adevăr, de acum şi nu fără serioase rezultate imprevizibile.[21]

[21] Artur Silvestri, *George Magheru*, *Cântece la marginea nopţii,* publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1093, 15/16 aprilie 1983, p. 2.

# Dragoş Vrânceanu
## *Versuri*

Stimabilă şi făptuind o reparaţie cu totul trebuitoare liricii româneşti de azi, este o întâie culegere aproape completă de Versuri (Editura Minerva, Bucureşti, 1986), ale lui Dragoş Vrânceanu, pe care o întreprinde, într-un chip pe deplin satisfăcător, Rodica Marian. Iată un poet pe care examinările curente nu-l iau în seamă şi în chip fără de îndoială nedrept, căci Dragoş Vrânceanu, vâlcean de la Băbeni, cu studii în filologie, foarte solide, la Florenţa, instruit în lirismul italian şi cunoscător rar al lui Ungaretti, al lui Quasimodo, al hermetismului în fine, era şi un poet admirabil, care ar trebui restituit aşa cum se cuvine şi printr-o exegeză pe măsură. Era, ca să adaog o curiozitate, şi poet de limbă franceză, scriind prin 1946 un poem merituos, *Les horologes de Milan*; apoi traducător eminent şi eseist subţire, cu simţ al valorilor şi chiar cu îndemnări către o doctrină, voind să valorifice în regim modern poezia populară, unde întrevedea şi o notă mallarmeană (în Materia literară şi idealurile ei). Avea, într-un cuvânt, operă şi a trezi interesul pentru ceea ce a lăsat nu e o simplă operaţiune de arhivistică literară. Editoarea de acum este

edificată asupra acestei necesități, şi explică bine, într-o notă asupra ediției, ce a putut face, prin această antologie (care conține numeroase inedite) şi ce s-ar putea, de asemenea, întreprinde: ar fi, zice ea cu dreptate, vreo câteva volume care să cuprindă şi eseistica şi memoriile, poate şi traducerile din liricii italieni (câteva tălmăciri necunoscute intră aci); dacă se vor face vreo-dată, aceasta e o altă chestiune. Să notez, de asemenea, şi studiul introductiv, semnat tot de Rodica Marian, care e corect, deşi fără imaginație, consistent şi didactic, totuşi foarte nimerit prin natura obligațiilor de a prezenta acum opera, ca şi uitată, şi de a lăsa deoparte speculațiile, oricât de subtile. Ele ar fi sunat probabil excesiv. Totuşi, două vorbe despre poet merită culese, în ideea că exegeza de mâine va fi mai aplicată. Ceva italienesc rămăsese şi în lirica de început a lui Dragoş Vrânceanu, căci poetul studiase, înainte să debuteze cu Cloşca cu puii de aur (1934), în Italia, unde cunoscuse pe Quasimodo şi era instruit într-un modernism temperat: contur turbure, văi adânci, gal-bene şi pierdute în orizont, cetatea aproape moartă, în spațiul golit de oameni, abstract.

S-ar zice că poetul a luat culori şi linii de la un Cima da Conegliano, de la Marco Basaiti, adaptând totul la un principiu local, riveran (stufăriş, bălți, rațe sălbatice); mediul maritim (nave, delfini, cetăți, pe câte un istm), e însă câştigat prin cultură. Însă pe aceste baze, poetul era preocupat mai mult de o grandioasă mitologie valahă; el face elogiul patriei, tărâm fabulos, în care copacii au nouă scoarțe şi rămuriş gros precum fluviile. Fericit, el voieşte să survoleze câmpii, precum un vultur beat de întindere. Steaua

sub care trăieşte această lume e modernă însă de substanță izbitor rurală. Umanitatea pare că nu e ceremonioasă (deşi este profund ritualizată), ci teribilă, în forma unor rememorări, tropotind într-o lume dătătoare de simțuri fruste, cu puteri străvechi.

O sursă e aici Blaga, în năzuința de a stiliza lumea mai cu seamă. E peste tot o dorință considerabilă de a preface geografiile, spre a le ridica la liniile abstracte ale mitologiei. Poetul stă pe podul Bistriței, ca Musset pe Ponte dei Sospiri (Podul de fier), cântă amazoana din pădurile românești, admiră în fine Munții Arnotei, pe care-i vede ca pe nişte Alpi. Ordessos (Argeşul), un nume înadins arhaizat, luat din Herodot, e un alt element al mitologiei. Menumorut ține fruntea, spre ascultare la pământ (Cântecul anotimpului). Istoria şi geografia capătă o universalitate substanțială. Ce observăm aici? E cultivată acum o ruralitate fabuloasă, cețoasă şi vagă, ale cărei principii fundamentale sunt ciobanul şi turma. Evenimentele sunt enigmatice, precum sunt acestea:

„Ciobanii, cu grabă, trec prin turme
Munții verzi, îmbrăcați de ploi
Aşteaptă miresele anului noi."

Georgica e plină de calm, fără mişcări epice largi, în expresie curat picturală:

„În ce pustietate am întârziat?
Un mânz care s-a rătăcit se sperie
Şi depărtându-se, ne lasă între câmp şi cer
Ah, satul ne-a pierdut din ochi
Suntem pierduți, pierduți. Nici o ieşire
Nu se străvede către şoseaua depărtată
De parcă trec căruțele pe sub pământ."

Nu altfel e lirica în Cornuri de lut, ca şi în Poemele transhumanţei, unde viaţa pastorală e totul. Poetul nu e însă un retrograd, el evocă în lumea lui patriarhală permanenţa şi nu fenomenul, fuge de tot ce e părelnic, de incidental.

Chiar şi în Columne, de pildă, el voieşte să fondeze o mitologie, însă aci o mitologie a epocii noi, fără vigoare, căci liricul nu era Verhaeren, n-avea energia aceluia şi e tare, dimpotrivă, la caligrafie. Câte o imagine, izolată din întreg, are însă un ce vizionar. Veacurile cresc, de pildă, grandios, precum arborii, în ciuda relelor intemperii, copiii se joacă sub stejari, pământul e strâns într-un brâu de voinici, şoimul contemplă creşterea ierburilor şi ţipă de bucurie. Chiar viaţa se desfăşoară între Găinuşă şi vadul trac. Interesează aci stilizarea mitologică şi îndemnările lirice tind să dea românilor un epos înălţător, conectat la astral, la cosmic, la universal:

„Ursa Mare e peisajul nostru
Copiii se joacă sub stejari
De-a ţara de mâine […]
S-a răsturnat ce e vechi ca nisipul în clepsidră
Şi curgem pe partea cealaltă a timpului
Pe partea cealaltă a lunii.”

În fine, tehnica exterioară are câteva mijloace uşor de detectat. Versificaţia e adeseori în răsucire folclorică şi poetul „viersuieşte”, scrie balade în metru poporan, cu poticniri, nici vorbă, fiindcă Dragoş Vrânceanu e un muntean cult, care urmăreşte mai mult schemele savante ritmice. Mitologizarea, folclorismul, duc chiar de la început la o schiţă lirică, trasă în mişcări scurte, enigmatice. Cât de puternic ar fi

simțământul campestru, (căci poetul iubeşte georgica şi viața păstorească) totuşi natura, pământul pipăibil, teluricul într-un cuvânt, sunt cu greu detectabile aci. E în schimb multă abstracție şi o iubire din cale afară de pronunțată pentru mitologii: înclinația către stilizare face din aceste compoziții un exemplu de baroc crepuscular, o caligrafie de esență populară. Ceea ce în idee e cărturăresc, în formă e stilizat. Stilizarea se vede la tot pasul, ca aici de exemplu:

„Păsări agățate în crengi
Ciocăneau o poartă nevăzută de lemn
Făcându-se semn / Pe sub nouri
Oltul închipuia un cot / Să ne-nconjoare
Cu viață cu tot."

Cântecele de dor, stilizate şi ele, se prefac într-un renascentist „madrigal al inimilor". Balada ia forma unei incantații genuine, unde vorbele se potrivesc muzical pe schema speciei, dezvelită:

„Iubeşte porumbelul / Legat cu inelul
În păduri zeițele / Au aruncat undițele."

S-ar putea extrage de aici urme din Montale, din Quasimodo, din italieni în fine. Accente sunt, căci vin pe canalul instrucției şi din acea insolație foarte picturală a liricii, câştigată şi ea culturaliceşte. Însă Dragoş Vrânceanu e un vitalist refugiat în caligrafii şi, ca şi Adrian Maniu, un pictor fugar în poezie, care valahizează peisajele şcolii venețiene târzii, până la proporții mitologice şi numenale.[22]

[22] Artur Silvestri, *Dragoş Vrânceanu, Versuri*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1261, 28/12 iulie 1986, p. 2.

# Estetica boemei
# Lirica lui Dimitrie Stelaru

Ecou cu totul întârziat al simbolismului pare să fi fost lirica lui Dimitrie Stelaru, unde nu stăruiesc urme de viaţă regională chiar dacă poetul, cu obârşia în Segarcea de Teleorman, evocase câteodată *circul* de Turnu Măgurele. Aceasta e, dar, tristeţea simbolistă a târgurilor neînsemnate, capitală la românі, unde nu vom găsi decât prin imitaţii rare neliniştitorul oraş tentacular al lui Verhaeren:

„Era un circ în Turnu Măgurele
Un circ era, o pânză cenuşie
Scânceau maimuţele între zăbrele
Şi caii năzdrăvani muşcau pământul
Pe băncile murdare nebunii nu intrau
Şi lămpile ardeau în gol
În antice bizarerii artistele pluteau
Chema cordoanele de gură cască
Bogaţii le priveau împodobirea
Şi ghiduşiile îi veseleau
Dar nimeni nu intra
Ardeau luminile în gol,
Maimuţele scânceau între zăbrele
Şi caii năzdrăvani loveau pământul."

Ceva din instabilitatea de mic port danubian, cu viaţă neorânduită şi lume pestriţă însă năzuind fără nădejde a trăi precum în cosmopolita Brăilă trebuie totuşi să fi rămas într-un strat sufletesc fundamental şi din această neaşezare a lumilor – tradusă în psihologie – rezultă şi poezia, care e a unui boem de Balcani. La drept vorbind, Dimitrie Stelaru ar fi putut să fie un Anton Pann de după Verlaine, aducând romanţa fără cuvinte la o condiţie a oralităţii dunărene, şi în măsuri lăutăreşti; însă liricul aspiră la mai mult.

El este cu adevărat un *bohème* de extracţie simbolistă şi reprezintă o tradiţie nocturnă care nu-i de neglijat şi nu se începe de fel cu Bacovia, deşi între cititorii valahi ai lui Jules Corbière şi Jehan Rictus, ai lui Verlaine şi Rimbaud înrâurirea e persistentă şi nu încetează odată cu stingerea iluminaţiilor simboliste. Înainte de aceştia sunt, la noi, Văcăreştii şi Mihail Zamfirescu, şansonetiştii de imitaţie franceză şi emulii lui Béranger, iubitorii de Kief oriental şi de cântece de taraf; după ei, vin, mai la o parte de mişcările literare şi adeseori în deplină indeterminare faţă de ele, neliniştiţii cu biografie tainică, iubind întunecimea tavernei şi căutându-i plăcerile vicioase. Urme din acest spirit insurgent, totuşi fără puteri prea multe, rămân la originile suprarealismului, care nu-i, în definitiv, decât o doctrină a simţurilor incontrolate trăgând un fir prelung din baudelairiana inhalare a fumului de opiu. El este, fără excepţie, un „înger vagabond”.

„Noi, D. Stelaru, n-am cunoscut niciodată Fericirea
Noi n-am avut alt soare decât Umilinţa;
Dar până când. înger vagabond, până când
Trupul acesta gol şi flămând?

Ne-am răsturnat oasele pe lespezile bisericilor,
Prin păduri, la marginea oraşelor –
Nimeni nu ne-a primit niciodată
Nimeni nimeni
Cu fiecare îndărătnicie murim
Şi rana mâinilor caută pâinea aruncată
Marii judecători ne-au scris:
«Stăruind în ceata legilor lor:
Pe frunțile noastre galbene au scris:
<Vagabonzi, hoți, nebuni. Lepădații noroaielor
Casa lor e temnița. Puneți lacăte bune fiarelor>»
Odată – poate cu înfriguratele zori vom sângera
Şi spânzurătorule ne vor ridica la cer
Dar lasă, Dimitrie Stelaru, mai lasă –
Într-o zi vom avea şi noi sărbătoare.
Vom avea pâine, pâine
Şi-un kilogram de izmă pe masă."

Lumea însăşi se reduce la un *assomoir*, o geografie a pierzaniei calme şi acceptate fudul, cu antropologia ei de penumbră:

„Ne-am frânt oasele nedormiți şi beți
Am mângâiat, cu pletele desfrânatelor, cupele
Vom bea până mâine şi mâine, dar tăceți
Mi s-au înecat cu izmă orbitele
Sunt o trestie sfâşiată de vânt
În mijlocul mlaştinii râioase
Taverna aceasta miroase a pământ
A cer şi a fete frumoase."

Cerşetor este şi poemul, compus în această stare de mendicitate absolută, vecină cu aceea a unui schivnic:

„După atâta jale arsă în rugăciunile mele
Pentru o murdară bucată de pâine

De pe străzi aurite, cu babe zgârcite şi rele
Spre mucegăitul meu palat murmurând mă întorceam
Spre gânditoarea mea colibă de la marginea lumii.
Femei în purpură se fereau, ele râdeau, eu plângeam
Şi toți mă disprețuiau, toți nebunii
Apoi mi-am luat sufletul umilit şi-am plecat spre
binecuvântatele Pustii
Spre înzăpezitele ceruri: Ştiam că Dumnezeu e avut;
Drumurile erau încâlcite cu mlaştini înverzite
Şi multe şcoale am mers – Sirius mă îndruma.
Sosit la tronul împărățiilor sale i-am arătat
Hainele-mi nenorocite
El, urându-mi viață fericită o zdreanță mi-a aruncat
Iar eu mulțumit i-am zis: Să Trăieşti Măria Ta."

Oricât ar fi aci ironie amară şi deznădăjduire metafizică, totuşi o urmă de devoțiune nu se poate nega şi câteodată trăirea în abjecție e văzută ca o purificare, repetând poate încercările îndurate de Iov. Adorația Luminii şi repulsia față de lumini arată că în lumea decăzută sufletul rămâne candid şi pur. De altminteri, inima bate aici „departe, mohorâtă, lunară", omul e atras de imensitățile deschise deasupra şi dedesubtul lui, simțindu-se neînsemnat ca o gânganie. Ceva este aci din fiorul marilor mistici, chiar dacă uneori impresia e de invocare a Necuratului, de liturghie neagră care se înfăptuieşte, în taină, la miez de noapte. Impresia devoțiunii e însă mai puternică:

„Drumul lui a fost uns
Cu otravă şi noroi
Prietenul Iuda 1-a iubit de-ajuns
Şi azi aşteaptă, în umbra lui, strigoi:
«Doamne Stelaru, Cristoase

Sub banca din parc mai e loc
Şi pentru obositele tale oase»
Cum lucrurile se rostogolesc
Tot mai în iad vârându-ne!
Ah! Tată nevăzut, primeşte-mi ruga:
Prea plin paharul e şi prea drăcesc."

Lirismul este oracular, însă aparţine unui fel de profet desculţ, rătăcit în taverne şi apoi căzut în nămoluri, subjugat de o magie a răului, mai puternică de câteva ori decât spiritul rămas imaculat. Pretutindeni, amestecurile acestea sunt nedefinite, punând în coexistenţă silită şi barocă pe saltimbanci şi pe ţiganii dansând aţâţător şi păgân *dansul voievozilor* cu heruvimii şi închipuirea. Femeia este, deopotrivă, o ireală Iwa, Elra, ori o mitologică Eumene, precum şi o Cezară cu ascendenţă eminesciană având „ochi mai puternici ca trăznetele".

Simbolurile, dar, rămân fundamental romantice şi poetul degustă nebunia, himerele şi vinul, trăind într-o nocturnitate de consacrare (în *Ora geniului*), halucinat de „şarpele cerului" şi de „aurul Galaadului". El se socoteşte a fi „Regele Uitării", albatrosul, „Prinţul Nenoroc" într-un fel care e şi al cugetătorului sărac şi înfrigurat, eminescianul Dionis. Acest strat romantic (şi, la români, eminescian) de magie a visului sustrage, de altminteri, *boema* de la un cult, fără semnificaţie estetică, al omului definitiv decăzut, afirmându-l ca „Heruvim bolnav".[23]

[23] Artur Silvestri, *Estetica boemei*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1351, 14/2 aprilie 1988, p. 6.

# Roman şi teorie la Hortensia Papadat-Bengescu

Fără a fi strânse, deocamdată, într-un volum, eseurile Hortensiei Papadat-Bengescu au totuşi partea lor de interes. Prozatoarea colabora la fel de fel de publicaţii autohtone, în limba maternă sau în franţuzeşte, scria câte un articol cu aspect mai degrabă de foaie de jurnal decât de studiu, făcea într-un cuvânt publicistică de amator. E de mirare cum de nu s-au cercetat mai amănunţit aceste fragmente literare, ieşite din comun.

S-ar fi observat că prozatoarea noastră nu scrie articole în chip de program, nu e o Nathalie Sarraute a noastră, nu concepe o *ére du soupcon* în câmpul românesc. Întâia preocupare a ei pare a fi elucidarea pentru sine a vreunei chestiuni, analiza unui caz, într-un cuvânt aşezarea artei în măsurile sufletului viu. Pretutindeni vezi cum Hortensia Papadat-Bengescu priveşte arta, noţiunile, conceptul, prin simpla mişcare cordială. Actul pur de creaţie se mută în domeniul contradicţiei sufleteşti. Intelectul şi sufletul sunt în combatere, neînţelegându-se reciproc, precum în vorbirea dintre consfătuitori de limbi diferite: „Un preţ al fiecărei consonanţe, un presentiment al adevărului

național şi totodată o alterare a noțiunii precise… Apar valori necunoscute ale unui cuvânt cunoscut… Despuierea vorbelor de calitatea lor pozitivă şi adaos de calități complimentare… Nonsens şi totodată incursiune acută în domeniul sensului… Maltratare şi tratare cu reacții eficace". E aci o fărâmă de teorie şi anume aceea a stilului confuz. I s-a reproşat autoarei lipsa de inițiere gramaticală, siluirea limbii, exprimarea cu totul curioasă, de calc franțuzesc. În fapt, Hortensia Papadat-Bengescu scria cu bună ştiință *rău*, voind a revela, prin eroarea de la ştiință, infinite nuanțe sufleteşti. Simpla desfăşurare a prozei ar fi un soi de cinematografism, al cărui sens e generic şi nu momentan. Autoarea aprecia, la F. Lang, iuțeala teatrală, purtarea spectatorului „din surprindere în surprindere", transfigurația până la „senzaționalul cineastic", reținut împrejurul unei probleme psihice. Era nemulțumită însă de lipsa inovației adânci, de prefacerea unui subiect bun – în melodramă, în „descordantă", în „ciudată sudare". Misterul creator ar sta, după Hortensia Papadat-Bengescu în „proecțiune": „acea basculă de dozare a elementelor, de pe care, calculate de cifre misterioase în laboratoriul creației, sunt azvârlite de resorturi interioare proiecțiile". Nu arbitraritatea pură captiva pe autor, cât sentimentul proporțiilor oculte, ascunse în materia ficțiunii. (*Vremea literară*, nr. 151, 4 dec. 1930).

De altfel, îndărătul unei vieți comune, Hortensia Papadat-Bengescu era o lunară şi primea „cornul fin din prima zi de lună nouă", cu un „gest instinctiv de adorare", precum o preoteasă păgână de cult selenar. Semn de invelare, firește, era acesta şi Hortensia

Papadat-Bengescu trăia o viață sufletească ferită de priviri comune, contradictorie, într-o sforțare teribilă de a exprima nepipăitul, confuzele voci spirituale.

Iubea introspecția şi de predilecție descoperea în sine sonorități noi, greu de notat în forma brută: „le-am strecurat uneori în scrisul meu sub forma paradoxului literar sau a licenței poetice pentru a le feri de hulă". E aci o discreție extraordinară, o sensibilitate izbită a cărei reacție înaintea opresiunii normative este expresia cu cheie. Scriitoarea nota paradoxal, în licențe, ceea ce astăzi se spune cu dezinvoltură.

Opera ei pare o sforțare inumană de a depăşi pudoarea, fiindcă romanul Hortensiei Papadat-Bengescu e încă burghez, deşi în nuanța lui contradictorie, criticistă. Nu-s fără interes cutare experiențe senzoriale, asupra cărora prozatoarea dădea ştiri credule. Omul ar fi „o maşinărie" şi pe baza acestei teorii, ea făcea tot soiul de ipoteze, inanalizabile ştiințific, şi ca atare cu neputință de demonstrat. Vedea, spre pildă, cu palmele şi transforma tactilitatea în vedere. Avea certitudinea absolută a acestor fapte parapsihologice. Era convinsă, de la o vârstă fragedă, că poate umbla pe apă şi a făcut chiar şi o baie de probă, sfârşită cu un eşec. Pe litoral, se mira mai degrabă de scufundarea piciorului în apă decât dacă ar fi păşit, pedestră, pe deasupra mării. Era la Hortensia Papadat-Bengescu un fantastic al normalității, provenit din faptul că ea însăşi trăia anormalul cu acuitate, având despre lumea înconjurătoare reprezentări anapoda, ca despre un tărâm straniu. Prozatoarea avea şi zguduiri de esență metafizică şi vorbea, în diletant, despre substanța nematerială a sufletului, despre emanații şi zone aeriene trupeşti.

Ceva din energetismul lui Ostwald ca şi din simpla bibliografie spiritistă a trecut şi aici: „Cred că energiile sufleteşti au o substanţă proprie ştiinţifică încă nematerializată şi funcţiile ei. Din această substanţă pornesc emanaţii care înainte de a se risipi formează în jurul trupului nostru o zonă neutră, totodată izolatoare şi nepermeabilă."

Aureola iconografică ar fi – zice Hortensia Papadat-Bengescu – nu o formulă pur artistică ci o reprezentare a faptului obiectiv. Teoria celebră a *trupului sufletesc* (*ectoplasma* din spiritism) e o învălmăşire de energetism, de idei luate din ocultişti de tot felul. Prozatoarea aştepta, de altfel, „configuraţia, desenul trupului sufletesc, primejdioasa lui fotografie. Aştept sângele simţirii în eprubetă, carnea lui în forceps, sublima dovadă materială a imaterialului".

E de văzut în aceste note, uneori inexacte, mereu exaltate, un principiu de creaţie pe care Hortensia Papadat-Bengescu l-a aplicat neîndoios şi ale cărui efecte le avem în desfăşurarea operei. A rezultat de aci o creaţie în care notaţia clinică se combină cu imaginarul, clădit pe o simplă dezvoltare a datelor cunoscute, căutând a exprima în cuvinte nevăzutul, energiile sufleteşti, *trupul aerian* impalpabil al omului prin care spiritul se corporalizează într-o utopie umană, mijlocitoare pe scara cosmologică. Şi, prin aceasta, Hortensia Papadat-Bengescu e o prozatoare barocă.[24]

---

[24] Artur Silvestri, *Roman şi teorie*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 926, 4/26 ianuarie 1980, *Biblioteca Luceafărul*, p. 30-31.

# Înainte de Urmuz

Oricât ar părea de bizară literatura lui Urmuz şi dezlegată, aşa cum şi este, de înşiruirea comună de şcoli şi curente, totuşi o preistorie românească, dacă nu folclorică, în orice caz cultă, se poate deduce. Scriitorul n-a apărut din neant, alţii se încercaseră în asemenea curiozităţi mai înainte şi chiar dacă involuntare, se pot izola urmuzianisme, aşa cum a făcut ici şi acolo G. Călinescu (în *Istoria literaturii române*), chiar la o sută de ani înainte de Urmuz.

Cât din toate acestea îi trecuse scriitorului pe sub ochi este în ultimă analiză de o însemnătate minoră, deşi s-ar putea observa că o parte din presa umanistică a vremii, la origine caragialiană, îl interesa categoric. Nu sursologia e aici totul, ci o înclinaţie către absurd care şi-a găsit, odată cu Urmuz, expresia omogenă. Urmuziană, prin absurd, e descripţia de „locuri minunate şi peste măsură ciudate" întreprinsă de Pitarul Hristache, la 1817, în *Istoria faptelor lui Mavrogheni vodă*, începând de la teroarea criminală (spânzurări, trageri în ţeapă şi altele de acest soi) privite cu naivitate. Un Turnavitu, nume iubit de Urmuz, era printre favoriţii lui Mavrogheni şi Pitarul Hrista-

che nu îl uită. De altfel o ediție din această *Istorie,* a apărut în jur de 1900 prin osârdia lui Gh. Adamescu iar la 1911 un N. Docan reproducea cronica unui anonim despre Mavrogheni comparând-o cu ceea ce ştia de la Pitarul Hristache.

Şovăitoarea formulă urmuziană, de la Pitarul Hristache, e însă la Mihail Zamfirescu în *Muza de la Borta rece* (1873), curată literatură absurdă. Această operetă bufă, antijunimistă, emana precum se ştie de la *Revista contemporană*, în scop polemic şi distructiv, însă făcând fără voie un pas enorm către avangardă. O mică prezentare de zei antici e, prin demitizare, urmuziană. Joe fumează ciubuc, slobozind adesea lumini electrice, Apeline „apare într-un costum zdrențăros dar tot încoronat de lauri; este şchiop; coardele lirei ce ține sunt de sfoară de Braşov. El târăşte o targă în care zace Brutnărescu".

Lirica scornită de Mihail Zamfirescu într-o manieră parodică a poeților junimişti întrevede în multe puncte, stilul din *Cronicari.* O epigramă pusă pe socoteala lui Brutnărescu e o probă: „O! Doamne, o drăguți ostaşi şi popi de foc / zăpada este verde şi fructele se coc." Alte exerciții ludice nu sunt decât o presimțire a mecanismelor avangardiste:

„O! brudi, O! refugiu nevârsnic, sunt copil
Nevârsnic, o! refugiu, o! brudi, o asil
Şi gheața ca şi focul sunt tot de caşcaval
O barcă peste arbori s'avântă către mal."

Rimele mecanice adăugate la anacronisme par extrase chiar din *Cronicari* de Urmuz:

„Că Ştefan Domnul cel mare ca poetul Mencicof
A jucat conțină oarbă lângă turnul Malakof

Că Ioan gură de aur, ca şi Sfântul Nicodim
Purta frac cu nasturi galbeni."

Călătoria lui Brutnărescu spre Olimp poate fi alăturată de utopia urmuziană a ilogismelor lumii văzute de „căruciorul cu manivelă":

„Văzui oameni de hârtie
Cu mustăți de chihlimbar
Văzui urşi în uniformă
Slavonească pe un nor
Şi p-un munte fără formă
Rațe fripte la cuptor
Văzui fraze d-ale mele
Şchioape, slute în cătuşe
Şi alăturea de ele
Epigrame făcând duş."

Curat urmuziene, prin aceea că ating însăşi ideea de literatură, producțiile parodice ale lui Mihail Zamfirescu mergeau dincolo de logic prin alte exemplificări, aproape automatice, ca aici:

„Pe pod pe la Spiridon
Trece un car cu scoarță
Sufletul tău n-are credință
Dacă nu ți-am fost pe plac
La ce m-au adus de la Buzău?"

Sau ca aici:„Loveşte-mă lele în spate c-un bulgăre de iască /Să ştie toată lumea din țara românească."

Înainte, aşadar, de a pune sub semnul întrebării însăşi literatura, simțul instinctiv al avangardei pătrundea în literatură sub înfățişarea, scuzabilă esteticeşte, a umorului. Urmuzianisme sunt, ca atare, de găsit într-o bună parte a producției umoristice, de speță jurnalistică, mai ales de inspirație caragialiană.

*O mare chestie spiritistă* (de la 1893), parodiind pe Haşdeu, descria cum spiritul lui Ghiţă „a ieşit din corp. Peste câtva timp trebuia să intre într-un corp şi prin urmare intra în corpul lui Niţă. Ce se întâmplă însă? Niţă, fără să ştie istoria cum s-a făcut încarnarea lui, vrea să cheme pe Ghiţă“ etc.

„Miticismele“ caragialiene cultivau un absurd curat; un portret al lui Tony (Bacalbaşa) era curat urmuzian: „S-a pierdut un Tony (…) muncitor (poartă întotdeauna mănuşi galbene cu trei butoni), intelectual. Miroase grozav a Oppopponax, Chypre etc. (vezi Prospectus complet de la Maison Lubin et Co.). Mic, nervos şi drăcos, se iritează extrem când glumeşti cât de inocent asupra socialismului ştiinţific, atunci devine muşcător“. Chiar şi Tony Bacalbaşa dădea semne că ar presimţi pe Urmuz cu astfel de raţionamente cazone despre geografie: „Întinderea unei ţări cuprinse între două paralele şi ai cărei locuitori au zile mai lungi sau mai scurte decât a vecinilor lor se numesc climă (…). Ca să afli ce-i clima, iei o ţară şi-o vâri pentru 24 de ore între două paralele. După aia faci o anchetă pe la cetăţeni şi-i întrebi: «Măi leat, cum ţi-s ţie zilele? Mai lungi sau mai scurte decât ale vecinilor?»” Urmuziene, pe canal parodic sau umoristic, producţiuni bizare ori ingenioase precum sunt acestea n-ar fi produs modificări în optica asupra literaturii dacă nu ar fi apărut, mai târziu, avangardele. De altfel, excluzând de aci pe Mihail Zamphirescu, un adevărat dramaturg grotesc, nu sunt semne că vreunul dintre aceşti precursori ar fi luat în serios exerciţiile lor ludice, şi că şi-ar fi imaginat pentru ele un viitor. Nu este însă şi cazul lui Dallocrin (Nicolae Oprea Dinu), un

extraordinar prozator ignorat, care trebuie socotit adevăratul precursor al avangardei româneşti înainte chiar de Urmuz, ale cărui schiţe şi nuvele au mult din inovaţiile acestui necunoscut.

Într-o curioasă producţiune, *Inginerul Tinca* (Ed. Dragonilor de foc, Piteşti 1914), Dallocrin nu urmuzianizează, în pricipal, ci dezvoltă, înainte de naivi, o pictură naivă, luxuriantă, ca de Rousseau le Douanier (fericit, iazuri, nicoree, tămâie albastră din vilaetul Yemen etc.). Cea mai durabilă parte din acest roman fantast e probabil aceea care presimte suprarealismul visului, al lui Breton din *Najda*, al picturii metafizice. Portretul fantezist e şi aci, cu asociaţiile arbitrare urmuziene încă estompate: „Era sărac lipit… Făcuse rotaţiunea dezastrului, dar n-o măsurase, cu toată matematica lui, căci tocurile de la ghete i se mişcau ca pe două rotile de mosorel… el abia călca de ruşine. Câţiva nasturi de la haină îi lipseau! Un păr blond, în care domnea Simunul, îi cădea pe delaturile gâtului într-o atmosferă îmbâcsită de ruşine." Însă asociativitatea mergea la Dallocrin în sensul unui fantast baroc.

Seria urmuziană a literaturii române se exprimase aşadar şi până la Urmuz şi toţi aceia care au creat apoi o şcoală de emuli şi imitatori (G. Apunake, Moldov, Jacques G. Costin, V. Dobrian, Jonathan, A. Zaremba) nu au făcut decât să întărească, sub raport cantitativ, o perspectivă care se exprimase şi avea, prin aceasta, creată şi preistoria ei.[25]

[25] Artur Silvestri, *Înainte de Urmuz,* publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1089, 11/19 martie 1983, p. 3.

# Soarta unui precursor
# Urmuz

Față de însemnătatea considerabilă a operei, aşezată pe drept cuvânt printre acelea care au prevestit uimitor avangarda românească şi europeană, puținătatea creațiilor lui Urmuz pare a fi pur şi simplu de necrezut. Sunt, în totul, nu mai mult de cincizeci de pagini, cuprinzând câteva schițe (unele subintitulate *roman* sau *poem*), o fabulă care circula oral şi nu s-a găsit în manuscris, trei-patru concepte de reflecții pe tot soiul de teme, câteva scrisori şi atât.

Autorul era însă un maniac al stilului, lucra, precum I. L. Caragiale, cu o minuțiozitate afară din comun şi s-au găsit teancuri de manuscrise cu variante nu de tot diferite față de forma finală însă cu câte un cuvânt modificat, o virgulă, o întorsătură de frază. El copia de cinci-şase ori o schiță întreagă spre a experimenta, poate, efectul în întreg al unei cratime.

S-ar putea zice, prin urmare, că a rămas puțin de la Urmuz fiindcă el scria ticăit, insistent la amănunte, corijând la infinit, ca un chinez, câte un milimetru dintr-o statuetă. Cu toate acestea, la spiritul lui migălos şi maniacal s-a adăugat, spre a reduce opera cunoscută cât mai mult cu putință, şi un destin ostil, a

cărui desfăşurare mai cu seamă postumă e în multe laturi uluitoare. Este probabil că Urmuz a scris mai mult decât se ştie şi, într-o ladă de o mărime impunătoare, se găsiseră prin 1930 şi nişte caiete groase, pline de cugetări, complete, care ar fi adus poate o semnificaţie acum imprevizibilă a operei lui Urmuz.

S-au pierdut! S-au pierdut şi câteva zeci de compoziţii muzicale, sonate şi, pare-se, chiar simfonii: un doctor militar le luase ca să le consulte şi, după moartea aceluia, nu s-a mai aflat nimic din partiturile împrumutate. Nici urmă de ele, cum s-a aşezat uitarea definitivă şi peste poeziile, în felul cronicarilor, care circulau oral printre actori în jur de 1930. Nu s-a găsit cine să le culeagă.

Scrisorile, câte se cunosc, sunt puţine şi fără însemnătate literară: nişte bilete de familie şi atâta tot. Actele juridice, dacă şi acelea pot intra în vreun fel în discuţie ca operă, n-au fost văzute, din câte se ştie, de nimeni deşi se propusese odată să fie scoase pentru studiu din arhive. Adăugând la acestea că nici până azi nu avem clarificată biografia lui Urmuz, reconstituită câteodată patetic şi nimic mai mult, înţelegem că misterul cel mai adânc şi un şir de coincidenţe fatale care au obstrucţionat pe cercetător împing şi mai mult proza urmuziană în ceaţă. Mitul ei, alimentat încontinuu, nu e însă pozitiv, dimpotrivă.

Oricum ar fi, Urmuz rămâne un caz dintre cele mai pasionante, un precursor solitar care s-a exprimat alături de curente. Contemporan cu el şi cu o carte apărută în 1914 (*Inginerul Tinca*), Dallocrin (Nicolae Oprea Dinu) despre care încă nu se vorbeşte după cum ar merita, presimte suprarealismul pe latura ma-

gică şi visătoare însă pornind de la simbolişti, de la reverie şi din *Gaspard de la nuit*. Urmuz nu preia aparent de nicăieri, dar *urmuzianism* exista înainte de el în folclor (aşa cum rămâne de demonstrat) şi în poezia cultă, la Mihail Zamphirescu, la Depărățeanu, în proza lui Caragiale, a umoriştilor de pe la 1880 şi de mai târziu.

Cum însă nu aceştia făcuseră curentele literare ci dimpotrivă, ilustrau bizarul care a crescut întotdeauna indiferent de istoria literară ideală a manifestelor şi a programelor, înțelegem de ce Urmuz nu dezvolta nimic organizat şi părea să creeze totul din nimic. El exemplifică, în fond, categoria autorilor indiferenți la fenomenele normative; ca să-1 aşezăm într-o serie de prototipi, el este un Dinicu Golescu al literaturii române moderne.

Multă vreme s-a putut susține, fără prea mari riscuri, că am avea în Urmuz un amator străin de sentimentul artei, compunând ca să-i distreze pe alții (rude, prieteni şi colegi), un naiv care ar fi revoluționat mentalitatea asupra literaturii printr-o desăvârşită revoltă involuntară.

Când s-au găsit însă manuscrisele lui şi s-a putut confrunta totul prin elementare operațiuni filologice, a rezultat fără nici o îndoială că nu conştiința literară era aceea care îi lipsea lui Urmuz. Un truditor maniac al creației laborioase precum la cei mai înrăiți dintre adepții literaturii somptuoase, e, nu încape îndoială, un scriitor în toată puterea cuvântului. Naivitatea lui, care se poate, probabil, dovedi, ține numai de difuziune şi nu de creația propriu-zisă; el nu este Rousseau

Vameşul, el este Franz Kafka al nostru, obsedat de literatură spre a nu muri de urât.

Când se vor excepta acele fragmente urmuziene care tratează despre literatură şi o parodiază într-un chip care nu pune la îndoială numai o tehnică sau alta ci însăşi ideea clasică de estetic se va înțelege mai clar despre ce este vorba.

Fără Urmuz nu avangarda ar fi întârziat, ci o întreagă literatură hotărât modernă ar fi fost mult mai greu de înțeles. El a creat nu doar un stil care, imitat de mulți (Moldov, G. Cugler, Madda Holda ş.a.), nu putuse să dea izbânzi majore, ci a îndrăznit, cel dintâi, să interogheze fără prejudecăți legea clasică.

S-ar putea face încă o sumedenie de observații, mă rezum însă numai la două: recunoscut de istoria literară şi sanctificat de avangarda ajunsă astăzi la Academie, Urmuz nu are o ediție ştiințifică şi nici o monografie care să explice, după merit, acest moment. Destinul straniu lucrează şi azi.[26]

[26] Artur Silvestri, *Soarta unui precursor*, publicat în revista *Flacăra,* nr. 12/25 martie 1983, p. 14.

# Cartea unei generații: *Jurnalul* lui Octav Şuluțiu

S- a tipărit de curând (prin osârdia lui N. Florescu, istoric literar scrupulos) *Jurnalul* lui Octav Şuluțiu, alcătuit din fragmente, scris cu intermitență timp de 10 ani. Faptul a stârnit în presă şi reacții nedrepte care acuzau pe editor de colaborare cu autorul, ca şi cum autenticitatea operei în chestiune n-ar fi dovedită. Sar deci peste cutare iritație inexplicabilă şi mă grăbesc să spun că *Jurnalul* e un document excepțional, notabil din toate punctele de vedere. Mai întâi cultural – căci pe Octav Şuluțiu generațiile tinere îl ignoră cu desăvârşire.

Criticul e încă nerecuperat integral, căci zac şi acum în revistele vremii o mulțime din contribuțiile sale, romancierul nu şi-a găsit încă pe comentatorul simpatetic. A murit relativ tânăr, fără a-şi duce vocația până la capăt şi cine îi contemplă azi producția rămasă, are mai degrabă senzația unui labirint. Apt pentru literatură, O. Şuluțiu nu s-a fixat statornic pe un teritoriu şi asemeni lui Mihail Sebastian nu s-ar putea spune precis dacă e critic sau romancier. De altfel, această indecizie l-a urmărit pretutindeni, căci psihologiceşte era un visător care îşi propunea să facă

(în gustul Julien Sorel),carieră. A fost foiletonist, deşi vocaţia sa mergea către eseu. A scris romane şi n-a dus la sfârşit vreo construcţie critică. Începea necontenit câte o producţie în proză, însă o arunca la o parte după scurt timp, însetat de Operă, de acea înfăptuire fără limite de spaţiu şi vreme. De unde am dedus toate acestea? Din jurnal, neîndoios, căci O. Şuluţiu e dintre acei scriitori pentru care însemnarea zilnică este însuşi exerciţiul gândirii despre sine.

A scrie un jurnal presupune îndărătul aşa-zisei libertăţi a mijloacelor, o curată retorică, restrânsă pe tipuri în desfăşurare. E mai întâi jurnalul exemplar, unde omul se pictează umflând proporţia, în gustul memorialisticii care este expresia unui eu triumfător. Megaloman şi întotdeauna vid în planul psihologiei, jurnalistul exemplar scrie direct pentru posteritate, ca în faţa unei oglinzi. E cu desăvârşire imposibil a mai vorbi în atari cazuri de sinceritate. Ea a fost gâtuită de propriul eu în expansiune.

E, pe urmă, jurnalul de lucru, în chipul caietelor de însemnări, al camusianelor *Cahiers.* Aci biografia exterioară (ani, zile, evenimente) e într-un fel nulă căci s-a absorbit în emoţia pur culturală, de factură intelectivă, care descrie mai adânc fenomenologia eului decât notaţia lapidară şi terestră.

În fine, al treilea tip de jurnal e acela maiorescian (şi la proporţia universală, al lui Gide) adevărată foaie a febricităţii morale, fără retorică, făcut în unicul scop de a expurga eul de toate efectele vieţii maligne. Un astfel de jurnal reprezintă (vorba unui critic) o „faţă ascunsă a lunii".

Nu altfel e şi caietul zilnic ţinut de Octav Şuluţiu. Toate contrazicerile proprii, iritaţia şi deznădejdea, ura, jubilaţia, iubirea şi timiditatea, meliorismul (spre a nu-i zice pe nume: arivism) sunt aici revărsate fără reţinere, *à nu.* Alături de *Şantier* al lui Mircea Eliade, *Jurnalul* lui Octav Şuluţiu este sinopticul cel mai exact al acelei generaţii care îşi făcuse din autenticitate, introspecţie şi psihologism programul ei literar. O. Şuluţiu reprezintă un adevărat caz. Îndărătul cumpănirii sale, în gustul Perpessicius, era însă un anxios (lupta cu „carnea", urmărind ca Lafcadio Wlouiki abstinenţa creatoare, se amoreză de femei însă fără nici o iniţiativă, era tentat de droguri etc).

Punea, ca M. Sebastian, semnul egalităţii între viaţă şi literatură, privind cum se oglindeşte una în alta. Era un om cu finețe psihologică deşi nu pe bază intuiţionistă, ci ascuţită prin teorie (era tare la cărturărie şi experimenta în romanul nostru pe Freud). Toate acestea într-un plan general, căci sunt,în jurnal, cel puţin două linii fundamentale din a căror întretăiere ies cele mai spectaculoase efecte. E aici, neîndoios, tabloul naşterii unui critic.

„Simt în mine vocaţia de scriitor – zicea O. Şuluţiu până să debuteze - talentul de poet şi impresiunea de critic; totul într-un (amalgam) confuz, care se va defini, poate, cu timpul". Aşa şi era, fiindcă trebuie să înţelegem că la el planul vocaţiei a luat-o pe dinaintea vocaţiei însăşi. O. Şuluţiu era sigur că viaţa lui stă în critica literară şi de atunci tot ce a făcut (lectură, spectacole, întâlniri) a servit acestei păreri apriorice. Îndată ce publică un articol într-o revistă de liceu, are

senzația uriașă a vocației: „Voi deveni ceva. Trebuie! Şi voi fi!” zice O. Şuluțiu gâtuit de emoție.

Numaidecât începu să-şi desfăşoare planul său asupra ascensiunii literare: ia cu asalt „porțile revistelor”, scrie pretutindeni, solicitând colaborări (eşecurile sunt notate lapidar, cu pudoare), notează ca o rubrică mondenă evenimentele culturale, merge la cenacluri, la şezători, ca să fie văzut şi să vadă pe ce lume literară trăieşte. N-are preferințe şi era în stare să facă orice – reportaje, note de voiaj, caricaturi, note, foiletoane. Ține o cronică proprie a vieții literare (notează apariții de cărți, are păreri curioase, unele acide, asupra unor celebrități ale zilei). La acea vârstă, O. Şuluțiu era, dacă ne-am lua după jurnal, un mic Rastignac care urăşte şi înjură, deşi se simte nu o dată apăsat de împovărătoarea sa misiune.

Suferă profund (vârsta, amorul, starea financiară) şi ne dă a înțelege că a face critică e neîndoios urmarea unui complex. S-ar fi scăpat de anxietățile lui punând pe alții sub lupă spre a dovedi că sunt imperfecți şi ar fi eliberat astfel acel instinct al dominației propriu criticului literar.

Că în fapt nu este aşa, ne-o dovedeşte Octav Şuluțiu în persoană. Răutățile lui, suave, se exprimă numai în secret (pe foaia de jurnal) şi n-au trecut decât rareori în producția critică. Acolo, O. Şuluțiu e, dimpotrivă, un intelectual fin, echilibrat, puțin aulic, deşi fără afectarea lui Vl. Streinu, dovedind că a face critică literară e a înfrâna pornirea către persoana fizică a unui autor spre a-i prețui la dreapta valoare opera ca şi cum ar fi a unui anonim.

Însă cât de captivant e jurnalul! El dovedeşte încă o dată că proprie criticii literare e calea spinoasă a înțelegerii, mai degrabă decât superficialitatea detractării. Nimic din acest roman balzacian al „introducerii" n-a trecut în activitatea de critic a lui O. Şuluțiu. Fiindcă e aici mult balzacianism, în sensul tipologic, şi nici nu se putea altfel, câtă vreme psihologia omului era a unui labil care, spre a răzbi în viață, are nevoie de planuri, de stratageme şi de sforțări. Romanul unui critic şi romanul unui tip balzacian, acestea s-ar putea extrage cu uşurință din *Jurnalul* lui O. Şuluțiu.

Contradictorii în stare genuină (căci adevăratului critic îi sunt străine calculul şi planificarea) ele se împletesc aici întrucât înțelesul acestei cărți excepționale este acesta: de a ne explica întrucât rațiunea poate înfrânge ura, răzbind peste moment şi impresie, până la acea linie obiectivă de unde înțelegerea adevărată este cu putință.

*Jurnalul* lui Octav Şuluțiu putea fi, de s-ar fi înfățişat în chipul romanesc, cartea generației sale.[27]

[27] Artur Silvestri, *Cartea unei generaţii*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 755, 43/23 octombrie 1976, p. 3.

# Pius Şerban Coculescu
## *Introducere la un mod de a fi*

*Introducere la un mod de a fi* (Editura Scrisul românesc, 1987, ediție cu prefață şi note de Grigore Traian Pop) este, după *Estetica* (tradusă acum câțiva ani), a doua dintre creațiile lui Pius Servien reeditate în vremea din urmă, ceea ce, chiar dacă e cu totul insuficient, poate să fie un semn că se va face ceea ce trebuia făcut de multă vreme.

Opera lui, impunătoare cantitativ şi de o însemnătate pe care deocamdată nu o înțelegem la dimensiunile adevărate, rămâne încă un obiect de muzeu pentru cultura occidentală (unde creatorul s-a exprimat, uneori cu o virtuozitate care i-a adus laude) şi e, în cea mai mare parte a ei, ignorată de români, a căror specificitate e totuşi ilustrată într-un chip admirabil de acest, încă, uitat. Ca şi Matila C. Ghyca, Pius Servien (pe numele adevărat Pius Şerban Coculescu) şi-a câştigat notorietate prin creația scrisă în franțuzeşte şi, ca şi cel dintâi, a venit cu soluții pe care mediile de adopțiune nu le înțelegeau întotdeauna până în cutele cele mai adânci. Este, în creația lor, o năzuință către proporție, către ritm şi muzicalitate, un cult al armoniei şi o revigorare a unui fond hotărât străvechi, pe

care nu le putem considera altfel decât în felul unui *spirit getic,* resuscitat în epoci moderne de aceşti danubieni care aduc, încă o dată, Europei o formulă de gândire care aparţine unei Europe a originilor.

Ceea ce este, la Matilda C. Ghyca, „secţiune de aur", proporţie numerică şi armonie interioară a lumii, este, la Pius Servien, simţ al ritmurilor, muzicalitate şi corespundere între arte, o estetică sincretică, proprie civilizaţiilor care afirmă cosmosul. E, în aceasta, o lege imanentă de esenţă tracă, şi orfismul resuscitat, pe care aceste creaţii îl arată, trebuie considerat o formă de raţionalitate în temei tradiţional, o experienţă depusă în celula cultă a unei colectivităţi şi care, abia acum, cu alt instrument pricepător, se dovedeşte a fi ştiinţă. Aşadar, *Introducere la un mod de a fi* redeschide, însă pe terenul românesc, ceea ce Paul Valéry numise, la 1930, „cazul Servien": un caz aparţinând, zice el, unei personalităţi de Renaştere, cu participări în muzică şi pictură, în poezie şi proză, în estetică şi în ştiinţele exacte. E, totdeodată, şi cazul unei creaţii aparţinând unui scriitor român, a cărui operă e, cel puţin într-o parte a ei, scrisă în româneşte şi care trebuie integrată acestei literaturi. *Introducere la un mod de a fi* e una din aceste creaţii, care trebuie alăturată poeziilor din *Curgând clepsidra* (din 1920) şi celor care, prin anii '30, apăruseră în *Convorbiri literare*. Adăugând la acestea un jurnal, de aproximativ 350-400 de pagini, scris în româneşte (şi păstrat fragmentar) avem imaginea unui scriitor în toată puterea cuvântului, apt de examinări serioase; în definitiv, Alexandru Sahia ori Al. Davila nu au o creaţie mai întinsă cantitativ. Cazul Servien ilustrează paradoxul

unui precursor care e poet, la 1920, în gustul *jocului secund* al lui Ion Barbu, şi care, în *Introducere la un mod de a fi* presimte o nelinişte a năzuinţelor către integral, ilustrată, între alţii, şi de Mircea Eliade în *Oceanografie*, în *Insula lui Euthanasius*. Acest existenţialism înainte de existenţialişti ar merita o analiză de amănunt pe care nu o voi face aici. Sigur este că astfel de creaţii indică o curioasă precocitate fără evoluţie în cuprinsul literaturii române: *Curgând clepsidra* conţine poezii ale unui june de nici 18 ani, *Introducere la un mod de a fi* apare la Craiova în 1927 (Pius Servien se născuse cu probabilitate în 1902). Opera lui îşi exprimă trăsăturile fundamentale la această vârstă juvenilă şi chiar dacă *Jurnalul* se continuă până înainte de moarte, în 1959 (fiind scris, repet, în româneşte**)** stratul lui fundamental, care rămâne în natură etică, nu e altul decât cel ilustrat de *Introducere la un mod de a fi*.

Acest opuscul, de dimensiuni aparent nesemnificative, are însemnătatea unei chei sufleteşti şi nu e întâmplare că Pius Servien în traduce, în 1932, în franţuzeşte, cu modificări neglijabile; *L'Artiste*, *Lettre d'un scribe accrouppi* dezvoltă în mediul parizian doctrina sapienţială din *Introducerea*... românească. Proza lui, de factura confesiunii morale, e hotărât nouă prin formulă şi excepţională prin stil. Această introspecţie, a unui sceptic care se închipuie a deţine imaginea unei drame universale, e modernă şi de aici s-ar putea trage un fir al *autenticismului* care tulbură, cel puţin pentru un deceniu, proza românească a vremii şi poate şi pe aceea a unei epoci mai recente. Însă esenţa ei nu stă în acea tulburare a eului fără soluţii şi,

dacă e să deducem originile româneşti ale acestui mod de a fi, ele trebuie căutate în „cărțile de înțelepciune” din Evul Mediu şi de mai încoace, în meditația eminesciană din *Sărmanul Dionis*, în *Memorialele* lui Vasile Pârvan, (a cărui operă propriu-zis literară ar merita, în sfârşit, o examinare pe măsură). De altfel, Grigore Traian Pop face aluzie la această componentă pârvaniană a *Introducerii*... şi cred că nu greşeşte, chiar dacă sunt necesare, spre a păstra proporțiile, şi alte precizări. Totuşi, *Introducerea*... aparține, ca şi *Memorialele*, unui gânditor „păgân”, cu instinct eroic şi deopotrivă solar, sceptic prin cunoaşterea unei lumi înțelese, în gust baroc, ca teatru şi, cu toate acestea, hotărât să i se opună prin răspunsul etic. Omul e, totdeodată, un sceptic şi un stoic. Stilul însuşi comunică această năzuință către armonie dincolo de dezastre (unde trebuie să înțelegem eminesciana ata*raxie*) şi în exprimarea lui eliptică, păstrând câte ceva din acea limbă genuină a lui Mallarmé, din *Divagations*, Pius Servien a pus o emoție adâncă şi atât de veche încât pare fără vârstă, slobozind un idiom arhaic, care vorbeşte stratului anamnetic al spiritului, conducând sufletul fără intermediar discursiv.

Două cuvinte despre ediție, care e, nici vorbă, necesară şi a cărei însemnătate e, mai întâi, aceea că există; probabil că, de aci, restituirea unei opere de întâie mână se va urma mai organizat decât înainte. Un studiu foarte inteligent şi punând accentele acolo unde sunt necesare (aparținând lui Grigore Traian Pop) arată că înțelegerea acestei creații e posibilă şi că lipsesc, deocamdată, numai inițiativele sistematice. Sunt câteva obiecții de făcut, nu esențiale, şi care nu pri-

vesc sforțarea, considerabilă, a editorului de a scoate la iveală această creație demnă de admirat. Mai întâi, cineva a insistat să păstreze pe copertă numele folosit de autor la apariția *Introducerii*... în 1927, adică Pius Şerban Coculescu. Însă, dacă vom edita poeziile semnate, în 1920, Pius Şerban, vom utiliza acest nume? A pune autorului numele care l-a făcut celebru, adică Pius Servien era la îndemână, şi nu cred că lui Grigore Traian Pop îi aparține această idee, cum să zic?, bizară. Apoi, o întâmpinare pe care o fac, căci mă privește pe mine (ca editor al unor fragmente din *Jurnal*... în *Manuscriptum* nr. 3 şi 4/1985, 1 şi 2/1986). *Jurnalul* nu e tradus (cum susține Grigore Traian Pop), căci e scris în românește şi nu e adus de la Paris făcându-se o selecție din ceea ce am găsit acolo: Leon Negruzzi, care deține un exemplar din această creație inedită, mi-a pus la dispoziție tot ceea ce exista în arhiva lui, gest pentru care îi mulțumesc încă o dată.

Împrejurarea că Ion Deaconescu posedă (din arhiva V. G. Paleolog) câteva zeci de pagini ale acestor inedite (cu începere din 1933) şi în posesia mea se află alte 300 de pagini din *Jurnal* (dintre 1952-1958) indică, fără dubii, că manuscrisul originar avea proporții considerabile şi din el s-au păstrat numai bucăți. De altfel, nu se cunosc, deocamdată, alte manuscrise ale lui Pius Servien (aflate în România ori pe aiurea) ceea ce e partea dramatică a biografiei unui român, odinioară celebru la Paris.[28]

---

[28] Artur Silvestri**,** *Pius Şerban Coculescu, Introducere la un mod de a fi*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1311, 23/6 iunie 1987, p. 2.

# Alexandru Balaci
# *Jurnal italian*

Alexandru Balaci o scris enorm despre cultura italiană şi asta de peste treizeci de ani. El s-a interesat, monografic, de Petrarca şi Machiavelli, de Dante şi Leopardi, a publicat mai multe volume de *Studii italiene*, iar din 1969 a fost directorul Bibliotecii române din Roma. Prin urmare, nimic mai normal decât scrierea cărţii *Jurnal italian* (Ed. Albatros), în care poţi surprinde cu mare exactitate mişcările sufleteşti ale criticului italienist, ba, mai mult, îl prinzi chiar în momente de mare efuziune.

Cartea e, în adevăr, un jurnal, conţine, adică, notaţii la faţa locului despre diferite împrejurări şi călătorii, despre persoane întâlnite şi aşa mai departe, şi lucrul se observă numaidecât. Primul capitol e *Laus Romae*, un elogiu solemn făcut Cetăţii Eterne, o adevărată emblemă pentru starea de spirit a lui Alexandru Balaci în faţa artei italiene. Dar mai departe peste ce dai? Mai departe e descrisă, cu tâlc cum o să şi vedem, viaţa unui român care îndeplineşte sarcina de emisar al culturii noastre într-o ţară străină. Alexandru Balaci se duce la conferinţe şi expoziţii, face vizite, se reculege în fine „de tumulturi pe Via Appia", vizitează

monumente de artă, suie pe munți, alpinistic, calcă, într-un moment de lirism, dalele străzilor din Palermo şi toate astea dau nota de jurnal oarecum intim, de care am mai vorbit. Însă locul unde scrie autorul e o altă țară şi, ca atare, jurnalul personal capătă un accent nou.

*Jurnalul* are şi rol de însemnare de călătorie, dar nu a unui voiaj repede, plin de neprevăzut si de farmecul turismului grăbit, ci este o inițiere. Povestind cum s-a pătruns de spiritul culturii italiene, Alexandru Balaci ne instruieşte şi pe noi, cititorii. Forumul şi Columna Traiană, Piazza San Marco, întreaga urbe romană – acestea pot fi descoperite în orice ghid turistic, dar omul pasionat caută, mai presus de pitoresc şi incidental, emoția purificată până la vibrațiile esențiale, continue. Cum am zis, puține unde de pitoresc, de culoare locală a călătoriei. Cum ajunge la Milano, Alexandru Balaci a şi fugit la Domul gotic, înfipt în cer, trecând iute printre blocurile înalte, americăneşti. Să nu se vadă aici un defect, ci, din contra, o notă esențială, fiindcă autorul are un mare *pathos cultural*, e un exuberant, potrivit, ca temperament, cu locurile pe unde se află.

Mişcat de artele plastice şi de literatură. Alexandru Balaci nu uită să dea referiri la Montale, Carducci, Mazzini şi Pascali, Jacopone de Todi şi Michelangelo. Vizita intr-un oraş poate fi pretext pentru evocarea unei personalități. De altfel memoria culturală e treaz mereu, încât nu e loc care să nu-i evoce intelectualului nostru un fapt artistic de seamă.

Dar, se-nțelege, nu acesta e tot conținutul Jurnalului italian. Cele mai felurite veşti sunt comunicate

acum. Se face o mică istorie a şcolii române din Roma, un omagiu lui Miron Radu Paraschivescu, citim extrase dintr-un interviu, aflăm pe cine a întâlnit autorul şi cum, ştiri despre viaţa culturală italiană şi răsfrângerile noastre acolo etc. Acest amestec, care are farmecul său, până la un punct, între viaţa palpitantă de fiece zi şi liricitatea intelectualului rămas singur în faţa operelor de artă, dă autenticitate cărţii. Sunt şi amănunte picante, spectaculoase, ca acela despre proprietarii de cai care stimulau bidivii la galop cu smoală fierbinte.

Interesul stă aici în altceva: Alexandru Balaci nu vizitează străinătatea cu giubea şi cu straie pitoreşti, levantine, cu suflet de valah apăsat de turci, ca Dinicu Golescu, ci cu o deschidere spirituală, cu dorinţa de dialog, care sunt ale culturii noastre mature. E vorba nu o dată despre expoziţii de pictură şi conferinţe, simpozioane, toate acestea desfăşurate de România în Italia. Aşa, o întreagă viaţă culturală, de popularizare a valorilor noastre, cunoscută prin anunţul de ziar, pătrunde cu amănunte în conştiinţă, făcând să vibreze mândria naţională. Alexandru Balaci jubilează la o „recunoaştere europeană a poeziei româneşti", când Eugen Jebeleanu a fost premiat în Sicilia, iar în Valle Giullia gândeşte cu mare intensitate la munţii Bucegi. Asta dovedeşte o mare calitate patriotică: schimbând aerul deasupra, păstrează sufletul neschimbat.

S-a mai spus că inima criticului pulsează cu bătăi foarte sonore şi repezi, el e, adică, un pasional. Şi, în adevăr, el vede imens şi comunică exaltat. Mai toate sunt somptuoase şi magnificente, superbe şi clădite „în proporţii euritmice", unice, colosale, teri-

bile. Iată ce vorbe sensibile are Alexandru Balaci despre una şi despre alta: „Cizelată de marea artă a anonimilor, fuga coloanelor de la Monreale sugerează însăşi fluiditatea şi euritmia apelor care curg perpetuu spre infinit" (pag. 32). „Melancolia generată de aspiraţia atingerii unor cercuri imposibile, cade ca o ploaie de lumini triste" (pag. 183).

Iată o Veneţie extrasă din poziţia ei geografică, ruptă de coloristic, de pestriţ: „Vei avea totdeauna mândria de a şti să mergi în Veneţia, şi pe uscat, cunoscându-i profunda stare decrepită, putreziciunea inexorabilă. Vei descoperi miile de pisici, iedera şi crăpăturile care cuceresc definitiv zidurile umede, roase de sărurile mării şi de bătaia permanentă a valurilor. Totdeauna Veneţia va semnifica mitul unicităţii sale" (pag. 127). Sau: „Parcă toate aripile zborurilor s-au frânt în Pietà Rondanini" (pag. 166).

Cu toate acestea, intensităţile nu-s egale şi prelungite. Într-un loc, (pag. 26 şi nu doar acolo), lângă descripţia unei galerii cu figuri ascetice de papi, stă o comunicare despre taxele impuse de Papa Leone curtezanelor. Aliajul e, fireşte, picant, dar procedeul are şi neajunsurile lui. Tocmai când te umpli de sonorităţile frazei, când urci o scară suitoare a emoţiilor, eşti aruncat cu bruschețe în alt mediu, în altă umoare. Dar, ce mai vorbă, acestea sunt capriciile oricărui tip de jurnal. Ba originalitatea îi vine dintr-aceasta, fiindcă e „compus ca mozaicurile, din fragmente, din emoţii şi amintiri" (pag. 177).

„Aceste însemnări au căutat ipostaza unei Italii culturale, în care oamenii consideră romantic peisajul, o stare sufletească. Ele pot fi oricând reluate, cu *Jur-*

*nal italian,* fiind o carte deschisă, fără început, fără sfârşit". Aşa spune autorul pe ultima filă a cărții. Nu pot să nu mărturisesc că am citit cu o mare plăcere cartea lui Alexandru Balaci. El problematizează uşor, dar *Jurnal italian* e, în adevăr, un jurnal, nu o carte eseistică, precum *Drumuri prin memorie* de Octavian Paler. Elogiul Italiei musteşte de sucuri precum rodia coaptă: „În gigantica prismă a Italiei s-au putut răsfrânge toate peisajele lumii, peninsula decantând simetriile universului antropomorfic. Ea este țara frumuseții şi a istoriei. Extraordinara forță galactică care (sic!) a plăsmuit Planeta i-a cristalizat contururile într-o geografie a esteticii" (pag. 5).

Şi, de fapt, oricât de *jurnal* ar fi, volumul devine, nu o dată, un vast poem epic, rupt de tăceri, ca şi cum autorul ar fi gâtuit de emoție în fața monumentelor, fiindcă Alexandru Balaci trece cu inima dilatată şi entuziastă printre splendori.[29]

[29] Artur Silvestri, *Jurnal italian*, publicat în revista *Luceafărul,* nr. 607, 50/15 decembrie 1973, p. 9.

# Ochiul matematic
# *Memoriile* lui Octav Onicescu

Întâiul volum, *Spre realizarea deplină*, din *Memoriile*, în curs, ale lui Octav Onicescu depăşesc cu mult interesul unor astfel de producţiuni a căror însemnătate e, în general, preponderent documentară şi mai puţin literară atunci cînd nu provin de la un scriitor. Octav Onicescu e un savant celebru, o autoritate mondială în matematici şi cosmologie, aşadar documentul uman sau istoric ar fi trebuit să intereseze mai întâi. Aşa şi este, memorialistul a fixat într-un chip foarte precis „o lume care s-a dus" şi nu cred că am putea să-i facem obiecţii de natură documentară care să rezulte din comparaţia între ceea ce scrie el şi ceea ce scriu alţii:scrupulozitatea autorului, care atunci când nu memorează un fapt îl verifică prin terţe persoane sau prin documente propriu-zise, face aceste memorii pe deplin creditabile.

Nu însă aceasta e noutatea izbitoare adusă de ele, căci era de aşteptat ca un matematician să aibă cultul exactităţii: *Spre realizarea deplină* e şi o foarte interesantă producţie literară, una dintre cele mai valoroase, în felul ei, dintre cele apărute în ultimii zece ani. Să observ că nu avem a face, precum la N. Iorga, cu o

istorie egotistă şi vie, torenţială, amplă ea un fluviu, de unde memorialistul să iasă cu imaginea mitizată. Însă nu doar prin scurtele sugestii teoretice sânt aceste memorii… memorabile, ci şi prin literatura propriu-zisă. Cu spiritul lui precis, aplicat şi minuţios, O. Onicescu ne-a revelat, în amănunte, o lume de târg românesc de pe la 1900 şi o copilărie aproape poetică, de unde se ţin minte cel puţin câteva tablouri de o mare suavitate. Mica schiţă naturalistă cu un copil în singurătatea de junglă a peisajului, ieşind din grădini, trecând dealuri, lanuri de orz, pădurici, pajişti, apoi-oraşul, cu cofetarul care ţine cilindrul cu îngheţată pe cap, mânăstirile cu vinaţurile lor, credinţele ţărăneşti, sporturile vremii (oina, patinajul, acrobaţiile la bară), sunt fragmente de monografie afectivă, părţi dintr-o viaţă cotidiană în provincia românească la 1900. Nu şi unicele, căci Octav Onicescu a descris admirabil pe Ciolac, proprietarul de moşii, potcovăria fascinantă, vagabondajul prin lumea cocostârcilor, a ciocârliei, complicat de dorinţa copilărească dar simpatică de a întâlni un lup, casa copilăriei, aflată într-o constelaţie de unde se reţin obligatoriu locuinţele notabilităţilor Construcţia, palpitantă prin migală, a unui zmeu şi lupta cu zmeele formează o mică proză cu subiect infantil, care ar putea intra într-o antologie de mărturisiri. Cu aceste *Memorii* de Octav Onicescu, literatura română a mai câştigat nu doar un memorialist de întâia mână ci şi un prozator, fără discuţie, demn de tot interesul.[30]

[30] Artur Silvestri, *Ochiul matematic*, publicat în revista *Flacăra*, nr. 1452, 14/8 aprilie 1983, p. 10.

# Vladimir Streinu
# Portret din imaginație

Cum era Vladimir Streinu ca scriitor, care e nota personalității sale atât de curioasă totuşi, aproape inanalizabilă acum, la mai mulți ani de la moarte? El suferea de fragmentarism, contemplând omenirea pe latura aspirației mai mult decât pe aceea a întregului constituit şi avea pe deasupra şi oareşicare dispreț filozofic pentru unitate. Vladimir Streinu era față de Tudor Vianu la antipod. El veştejeşte normele având totuşi nostalgie pentru forma unită într-un întreg, întâmpină cu finețe obiectul fără a-i face catagrafia, fixând ochiul pe o parte în a cărei înfățişare e definibil întregul.

Privirea lui este simultan telescopică şi apropiată şi nota operei lui Vladimir Streinu este eseismul fragmentar, mai mult artizan decât aprețuitor, o critică de poet cu iubire de formule grozave care prefac textul într-o profeție ermetică.

Cât de straniu personaj! Scria complicat, însă veştejea pe Lucian Boz pentru incoerența unui comentar, se aşeza în felurite unghiuri de aprețuire, dar condamna pe Călinescu, a cărui personalitate ar fi fost însăşi întruchiparea lui Proteu. Vladimir Streinu

avea ceva din spiritul lui Odobescu, întâmpinând opera cu ocolişuri, amânând o înfăptuire definitivă spre a se dedica unei chestiuni noi, care i se părea pe moment mult mai ispititoare. Din Odobescu a păstrat acea finețe de mare aristocrat, a cărui ocupație e mai degrabă contemplația, colectarea unor cărți rare, a stemelor, interesul pentru teritorii la întâia ochire minore sau, în tot cazul, în afara interesului curent, făcându-l pe om – straniu şi învăluindu-l de notorietatea unui erudit cu ciudățenii.

Vladimir Streinu e un mare intelectual nefixat, a cărui operă durabilă există prin grozava asumare a unor teritorii literare pe care nu le iubea. A făcut cronică literară şi a scris despre cărți, dar celebritatea lui Pompiliu Constantinescu, adevărat secretar literar al timpului său, n-a căpătat-o.

A scris poezii stimabile, din care patru sau cinci se pot salva oricând dinaintea vremii ruinătoare.

S-a manifestat în estetică, făcând o teorie sau alta, pe baza unei erudiții remarcabile, dar n-a fost un fondator, ca Vianu.

S-a interesat fragmentar de istoria literară, părăsind iute domeniul, producând câteva mici monografii.

S-a exprimat, în fine, într-un teritoriu care era până la el feuda profesorilor de liceu, aceia care studiau picioarele metrice şi versificații după tipicul latinesc, lăsând de o parte procedeele noi tratate cu dispreț ca decadente. Din acest decadentism poetic, Vladimir Streinu şi-a făcut obiectul lui pe care l-a explicat magistral şi aproape fără putința vreunei replici: *Versificaţia modernă.*

Vladimir Streinu e un scriitor fără domeniu întemeiat, cu pasiuni erudite aparent magistrale, însă cu o precizie şi cu o finețe extraordinare.

Şi, cu toate acestea, Vladimir Streinu nu e un scriitor eşuat. Spre senectute, acest bărbat falnic ca un semizeu, de o frumusețe aulică, se înfrățea liric cu tufa de ciuline, făcând o profesiune din drasticitate.

Nu era în aceasta o exagerare, ci semnul unei platoşe de gheață a unui izolat, pe care poetul o crease, maiorescian, toată viața. Țepos, ca un pelerin al unei virtuți necunoscute, el însuşi nu-şi cunoştea zeitatea.

Glacial ca un fiord, vibra în închipuire trepidând sub povara unui gând de bărbăteşti vânători.

Se înconjura de zale grele dar cugeta cu imaginația îndărătul lor, dezlegându-se de previziuni şi anticipații, superb Des Esseintens al criticii noastre, expresia pură a imaginației, ca un arabesc.[31]

[31] Artur Silvestri, *Vladimir Streinu. Portret din imaginație,* publicat în revista *Argeş*, nr. 165, 5 / mai 1985, p. 7.

# Masca lui Odobescu

Cum sosi la Paris, prin 1852, lui Al. Odobescu îi intrară în cap numai gânduri himeriste. Lua ore de meditație cu Dumesnil, se înscrisese mai apoi la Collège de France, unde asculta cursurile de comparatism ale lui J.J. Ampère, ale lui Ph. Chasles. Nimic din exaltarea cam năbădăioasă a şcolarului din Valahia nu mai rămase acum. Tânărul devora tot felul de cărți aride, contribuții de tot didactice, găsind voluptăți acolo unde alții sufereau în chinuri grozave. Euforic în a citi capodoperele, exaltat filozoficește, beat de călătoria londoneză unde văzu nişte rămăşiţe antice – el este ca şi Niccolà Niccoli, florentinul care îşi risipise averea în achiziții de manuscripte şi de cărți rare. Astfel, nici Al. Odobescu nu rămânea mai prejos şi comanda fără încetare ediții scumpe în centrele europene, înfricoşând pe tatăl cam strâns la mână, ale cărui epistole amenințătoare rămân totuşi fără efect. Tânărul se stabili devreme într-o înfățişare ostilă vremelniciei rupând iute cu adolescența, făcându-se impozant şi abstras ca o statuie. Era un *cortigiano*, un om de lume fără reproş, dar sub această impasibilitate lineară, de chip elin, înconjurat

de plete tăiate geometriceşte, Al. Odobescu ascundea un spirit focos, doritor de voluptăţi cât mai multe. Era, într-un cuvânt, un epicurian, un goliardic pentru care erudiţia are înţelesul unei ocupaţii imobile, care stabiliza anxietăţile lui tinereşti. Evadă într-un rând la Marsillia şi stătu acolo, într-o taină absolută: Eros îl ţinti de foarte tânăr cu arcul său negreşit. Totuşi, nimic nu lasă a se vedea pe chipul lui Al. Odobescu această slăbiciune vitioasă care muşcase iremediabil din carnea destinului său.

Viaţa lui va fi un roman care-i va întrece în răsunet opera. El dispare, nu o dată, fără urmă, ducând o existenţă dublă ca Dorian Gray, risipind sume enorme pe câte o carte rară, în limba ei de origină, nu în ediţii economice, de popularizare. Această epocă furtunoasă din viaţa lui Al. Odobescu este înconjurată de nebulozităţi şi e probabil că o cercetare temeinică va aduce lumini senzaţionale. E sigur însă că în mintea lui foşneau mari închipuiri. Făcu plan peste plan, evocând în minte episoade din cărţi ori imagini plauzibile, însemnând totul pe hârtii, ca să nu se piardă în veşnicie niciuna dintre cugetări sau din intenţii.

Ca şi Petrarca, Al. Odobescu avea şi el vesta lui de piele (sub forma, desigur, a unui bloc-notes mai modern) pe care nu scria versuri, în ritmul pasului, ci nesfârşite proiecte literare, rămase cu toatele în aspectul unei simple fundaţii.

De acum datează câteva eboşe, lăsate iute în paragină, despre un ospăţ antic, în gustul lui Petronius, o evocare a lui Socrate şi alta a lui Arion, în fine, un subiect roman, printre altele, pescuit din cărţi şi dat ca original, deşi numai numele erau întocmite. E aici o

extraordinară absorbție a realității sub stăpânirea închipuirii şi, plănuind toate acestea, Al. Odobescu le şi vedea realizate, iar el se credea deja un scriitor cu o activitate eliadescă, un pionier.

Înşir spre lămurire alte câteva proiecte din care omul nu realiză până la urmă mai nimic. Voia să traducă peste 10.000 pagini, propagând la noi pe antici şi pe moderni, făcând o muncă de propagator şi de îndreptător cultural, pentru țările româneşti.

Plănuia o groază de nuvele, dintre care una cu subiect fanariot, în aceeaşi schemă care era a epocii, un *Urban Grandier*, un *Decebal* şi un *Ioaniţiu, craiul românilor*, din care cu greutate se poate deduce despre ce ar fi fost vorba. Închipuia şi nişte cursuri de vulgarizare, prefăcându-se într-un înțelept comunicator de adevăruri consimțite, urmărea să producă o gramatică „rațiunată" a limbii noastre, critice şi tot felul de cărți, cu cele mai neînchipuite conținuturi (tratate de educație, cursuri de vulgarizare, istorii care țineau să îmbrățişeze totul de sus). Nici Eliade Rădulescu nu-şi propusese o atât de nebunească operă şi în mintea lui Al. Odobescu planurile roiau ca o galaxie din care cu greutate se năştea câte o lume. Omul suferea de o anume lipsă de aplicație practică, pierzându-se până la urmă într-o operă de colecționar şi de erudit în care nu cantitatea ci adâncimea este nota valabilă. Totuşi nu abdică iute de la acest program nemaiîntâlnit, față de care *Biblioteca universală* era numai un bagatel.Se întoarse în țară, la 1854, făcu muncă de pionier şi desțeleni câteva domenii în care se lucrase până atunci numai cu entuziasmul şi fără substrat ştiințific. Inventarie monumentalele noastre, luând în

această grea acțiune, ca ajutori, o seamă de literați ai vremii, făcând, dar cu știință, pentru noi ceea ce îndeplinise Poggio Bracciolini pentru vestigiile romane, schiță două-trei programe de viitor, întemeie *Revista română*, al cărei sens era enciclopedic, se apucă de muncă temeinică, punând în loc toată știința lui de carte. Din comparatisme (avea cărți în domeniu și privea culturile printr-o suprapunere erudită, cu intuiția calității) scotea „instinctul artistic al poporului român", ba chiar și nota științifică a neamului. El normează, fără a pune un *veto* maiorescian, drumul artei viitoare, înțelegând în cuprinderea lui, raportul între factorul tradițional și actualitate.

Omul avea încă planuri teribile și se căznea, cu mari exibiții financiare, să le îndeplinească. Și, dintr-o dată, într-un moment care nu se poate nota cu precizie, conduita lui Odobescu suferi o metamorfoză.

Fără a abdica din viața obștească, el începu să renunțe chiar la planurile realizabile, dovedind un oareșicare dezinteres pentru închegarea unei opere. Se poate presupune că precaritatea mijloacelor și viața agitată i-au măcinat una câte una energiile, se poate ca urieșenia proiectelor să-l fi speriat și pe el. Însă Al. Odobescu nu era, chiar atingând vârsta lui Matusalem, omul unei fundări statornice.

Caracterologic, părea un instabil dezgustat de viață și trăind cu capul în fumuri anacronice, indecis și ușor de tras pe sfoară, erotolog și cu viață de taină. El este asemeni lui Pasadia, și opera lui, câtă este, presupune mai mult o glacialitate față de rezistența ei decât o încredere în planul persistenței. Odobescu deveni în scurt timp autor de prefețe (*Pseudo-*

*Kineghetikos* nu-i altceva), de rapoarte academice, de notițe de introducere în chestiune, fără să uite producerea unor nuvele în care factorul impersonal este baza. S-ar zice că omul pregătea o enciclopedie universală, într-un domeniu exhaustiv şi antropologic, şi se aşezase pe o muncă treptată ca pentru cinci sute da ani. Aici stă neîndoios înțelesul operei lui Al. Odobescu. Focul arzător al tinereții, plănuirile nebuneşti, se sublimează cu vremea într-o muncă de bucher, foarte fin, dar cu spaima concepției originale şi, fricos de critică, contempla producția sa cu humor, făcând ironii acolo unde nu era cazul. În fapt, omul era un insensibil în gustul dandysmului, pierzând treptat exaltarea juvenilă şi închipuindu-se tot mai mult într-o figură de savant *ricaneux*, care ştie atât de multe încât i se pare o vanitate a le comunica. Când ieşea din acest cerc vicios, Al. Odobescu se apropia de câte un subiect curios, făcând o demonstrație de forță ironică şi erudită, sau câte o *causerie* grațioasă.

Reduse la neant pe Bolliac, arheolog de vacanță, care susținea „uzul fumatului" la dacii preistorici, concepu ca o jucărie savantă „Prânzul academic din 15 sept. 1871", dar pierdea simțul realității, pe măsură ce înmulțea în minte ştirile pur savante.

Ochiul lui se făcu un panoptic cu lentile culturale şi totul era judecat acum în planul valabilității istorice. Întâlnind un bețiv pe drumul Snagovului, se gândi îndată la cutare versuri din Sihleanu. Când evocă înecul unei femei, limba rosteşte de la sine o terțină dantescă. Pe Timotei Cipariu îl vede ca pe un personaj rembrandtian. Chiar arheologia, în fine, n-avea la el sens ştiințific, ci mai degrabă estetic, „deşteptând

în suflete o fecundă admirație pentru perfecțiunea formelor şi ideilor".Ce îl pasiona pe Odobescu? Talentul lui, de o finețe extraordinară, se exprima de minune în mărunțişuri. Făcu o analiză la *Heraldica naţională* (în acest domeniu al blazoanelor care va fi iubirea lui Mateiu I. Caragiale) interesat de influențele şi de formele cât mai abstracte ale expresiei omeneşti. Traduse câțiva *mimi* de Herondas, din pasiune pentru dramaticul pur, de mişcări scurte, aproape nişte interludii (elogia de altfel gesticulația, nota şcolii franceze de actorie). La inaugurarea *Ateneului Român* cuvântă despre clădirile antice cu dom circular şi, în alt loc, făcea aprecierea limbilor pe principiul muzicalității (elina – era o melodie; limbile moderne – un babilon). Întreaga lui ținută deveni acum şi mai rece, făcută dintr-o carne marmoreeană, inalterată de niciun vițiu învederat, elină într-un cuvânt. Era impasibil ca un *dandy* în acel înțeles de introducere a unui calm antic în agitația vieții moderne. E în aceasta şi o înfățişare ostentativă, de ins blazat din prea multă erudiție pentru care noutatea e numai o formă de reproducere conjuncturală de prototip.

Ştiința lui Al. Odobescu se transformă nu într-o operă de enciclopedist, după plănuirile lui juvenile, ci luă calea unei erudiții de colecționar. Omul era interesat de curiozități, gata să improvizeze strălucitor dar impasibil, situat într-un punct înalt de contemplație, pentru care contribuția ştiințifică devenea o formă de ironie şi de divagație.[32]

[32] Artur Silvestri, *Masca lui Odobescu*, publicat în revista *Steaua*, nr. 355, 12 / decembrie 1976, p. 28.

# Morala unui portret
# C. Dobrogeanu-Gherea

Venit, în 1875, din Rusia țaristă cu un aer de descălecător *gauchist*, C. Dobrogeanu-Gherea făcu în literatura română o carieră hotărât nepereche. Persoană simpatică prin mizerabilism ca şi prin nota rebelă, de Jean Valjan urmărit de Ohrana, sărac şi migrator, el vine cu o conformație sufletească inedită şi amestecată, unde se combină, în proporții inanalizabile, fanaticul şi nomadul. Omul era cu deosebire interesant, depăşind neîndoios opera puțină şi întocmită în sudori, valabilă în felul ei şi istoriceşte cu neputință de ignorat. C. Dobrogeanu-Gherea aduce, biograficeşte, simțul experienței şi ceva aventuros în modificările repezi de meserii detectabile în acest chip numai la prozatorul american. Începuse prin a fi calfă de fierar, apoi deveni plasator de mărfuri şi comis-voiajor, afacerist păgubos, meşteşugar nepriceput, patron de spălătorie în folosul Crucii Roşii, în fine, birtaş la Ploieşti, cu inițiativă şi apoi hotărât notoriu.

Rar se găsise până la acea dată vreun scriitor român, care să îmbrățişeze atâtea slujbe, ba, dimpotrivă, căci literatul nostru, în general ciocoi provenit dintr-o categorie socială medie, visa, pe scurt, stabili-

tate oțioasă şi creează în recluziune, fiind ca Alecsandri boiernaş cu moşie, ziarist ca Bolintineanu şi Grandea, magistru ca Heliade (acestea sunt prototipuri). Însă Gherea vine cu aventura biografică, precum şi cu o excepțională morală a creației, căci el n-a şovăit în a ține restaurant feroviar, perpetuu deschis, şi în a concepe, între picături, studii de critică literară.

Literatura ar fi, ca atare, un exercițiu secret al omului exterior şi etica ei nu iese din marginile îngăduite global. Cine examinează biografia lui C. Dobrogeanu-Gherea (teritoriu psihologiceşte palpitant, ca un *roman policier*) şi îi consultă corespondența este izbit de puținătatea obsesiunilor curat literare. Arareori criticul face speculații în scrisori, el pare a fi mai degrabă un negustor cumsecade şi necăjit, înglodat într-o mie de greutăți inerente. Unui amic îi cerea în aceşti termeni ajutorul, sub forma materiei trebuincioase sudurii: „După cum prea bine ştii, am deschis un atelier, deodată însă s-a iscat un scandal; pentru sudarea crătiților este nevoie de lignit, iar la Ploieşti nu se găseşte nicăieri..Ce-i de făcut? Din fericire, pleacă acum Alexandru şi noi l-am însărcinat să cumpere o sută de oale de lignit (dar nu cocs)." Acestea, la atelierul de fierărie, căci restaurantul îi va fi înghițit energii de zece ori mai numeroase, după cum nota criticul însuşi, excedat: „Un restaurant în gară e prin sine una din cele mai grele afaceri ce se pot închipui. Zgomotul de la gară, fluieratul maşinilor, dangătul clopotului, fuga cu care intră şi trec pasagerii prin restaurant… nervozitatea… toate acestea creează o atmosferă de adevărată nebunie… şi în această atmosferă trebuie să trăieşti ani […]. Astfel, primii opt ani

am lucrat încontinuu zi şi noapte… opt ani aproape n-am dormit în pat, ci două-trei ceasuri pe noapte, pe banca restaurației în aşteptarea sosirii trenurilor… Nu ştiu dacă studiile mele sociale şi mai ales nu ştiu dacă studiile mele critice au valoare şi câtă valoare au, dar ceea ce ştiu e că în condițiuni aşa de puțin favorabile n-a scris nimene."

Cu excepția lui G. Ibrăileanu, această compoziție sufletească torturată e tot ce poate fi mai străin criticului român care e, în general, o voce oficială, reprezentând Universitatea ori jurnalistica, sforțându-se a fi profesionist, cu tot ce decurge de aci. Hotărât lucru, văzută în raport de biografie, critica lui C. Dobrogeanu-Gherea este biruința creației asupra mediului ostil. Dacă biograficeşte Gherea fuse un sublim diletant, înfundat în Ploieştii cu *va-et-vient* ceferist, psihologiceşte spiritul lui acoperea un domeniu vast, european. Este un autodidact, informându-se nesistematic şi caprițios, curios de toate, la curent cu ideologia vremii, inițiat în estetică, avid să citească tot soiul de contribuțiuni de ultimă oră. Din Ploieşti, el se simțea, carevasăzică, laolaltă cu Hennequin şi cu Guyau, cu Pisarev şi Elisabeth Browning. O tenacitate de epistolograf umanist îl ținea în legături europene durabile .Scriitorul român are neîndoios înclinațiune europeană, fapt observabil cu uşurință şi pe deplin întemeiat. Însă *europeismul* lui este mai mult… lingvistic, iar nu ideologic. Este european, în această accepțiune, cine scrie în limbi accesibile, cu predilecție franțuzeşte, iar de la Alecu Leonard şi până la Héléne Vacaresco, scriitorul român ştiuse a-şi compune opera în chip, uneori, bilingv (Bolintineanu şi

Alecsandri sunt cazurile notorii). Gherea n-are acest instinct al propagării ancilare (deşi era iniţiat în vreo cinci limbi străine), el vede totul ideologiceşte şi este contemporan cu Engels şi cu V. G. Korolenko în spiritul cunoaşterii intelectuale reciproce. Acest simţ, de *europeism intrinsec*, detectabil la Haşdeu, la diplomaţi, la N. Iorga, mai aproape de noi, la Adrian Marino, este intuit, în chip hotărât, de socialistul C. Dobrogeanu-Gherea. Din restaurantul gării uriaşe din Ploieşti, cu acoperişul ţuguiat ca un coş de transatlantic, birtaşul Gherea coresponda pe întreg continentul. Torturat biograficeşte şi smuls din placiditatea negustorească prin creaţie, sensibil cordial la rumoarea Europei, C. Dobrogeanu-Gherea pare a fi un spirit hotărât modern, contradictoriu, abstras în creaţie din condiţia contingenţă a observaţiei. Avea neîndoios instinct de prozator*;* criticele tăioase, volubile şi cu o limbuţie retorică sunt depăşite în vivacitate numai de patru-cinci critici, şi aceia cu o notorietate ulterioară.

În proza propriu-zisă (eliminând creaţia pură din critică, de altfel rară, căci Gherea este un scientist monist şi etic) el ne-a dat un singur fragment (*Amintiri din trecutul depărtat*), însă acesta este excepţional, mai cu seamă sub raportul cantităţii directe de viaţă. Sunt pagini memorialistice, acestea, cuprinzând o răpire spectaculoasă, la Galaţi, unde jandarmii ţarişti îl arestează pe Gherea într-un stil de comando modern. Atras de răpitori, omul e transportat în vagon special în Rusia şi întemniţat. Apoi, i se joacă o farsă, ajungând la o puşcărie notorie, e, în fine, surghiunit. Aci, naraţia încetează şi n-avem decât a regreta că omul n-a lungit descripţia şi evocarea propriu-zisă spre a ne

da o nuvelă biografică, pe tema claustrării şi a violenței politice. Proza lui C. Dobrogeanu-Gherea, puțină, este umbra unei vieți curat palpitante, romaneşti, ignorată, vai, de literatul român din felurite vremi.

Dacă sub raport exterior Gherea este incomparabil cu Maiorescu, aventuros, sublim nefixabil, balzacian, stârnind simpatia prin sentimentalisme (Maiorescu n-are biografie), în schimb esteticeşte comparațiunea îl zdrobeşte. Faptele se cunosc, nu insist, şi ar fi, în sfârşit, fără sens a stabili, prin examen, întrucât critica românească este *maioresciană* ori *gheristă*.

Ceea ce este Maiorescu în estetică este Gherea în politică, un întemeietor de curente, un ferment şi o normă. Unul este opoziționist, *rău*, cu tendință, altul grăieşte oficial: şi este maliționis din rezoluție. Gherea este *proletar*, Maiorescu *olimpian*. Întâiul este pătimaş, fervid, partizan, celălalt – senin în superficie, cu emoția purificată până la concept. Unul vede esteticul prin facționis, altul – în echilibru. Gherea este inflamabil şi turmentat, Maiorescu marmorean şi, stiliceşte, geometric şi mineral. La examenul istoric, ei se completează rezultând *in nuce* un bloc de unde a ieşit critica românească, cu afinități felurite față de una dintre direcțiuni. Fără scoală şi emuli, creator de operă cantitativ redusă, însă stimulativ ca un ferment de vin în fierbere, C. Dobrogeanu-Gherea este, în critica românească, expresia unei creații în sine neterminate, clarificate de timp.[33]

[33] Artur Silvestri*, Morala unui portret,* publicat în revista *Luceafărul*, nr. 944, 22/31 mai 1980, p. 6.

# *Contemporanul 100*

Ivirea la Iaşi, pe la mijlocul verii lui 1881, a unei publicaţii tipărită grosolan, cu o literă imperfectă şi pe o hârtie palidă ca de împachetat mărfuri, însemna, în ciuda unor astfel de inevitabile vicisitudini, un eveniment. Revista, de formula enciclopedistă, voind a propaga ştiinţa şi combătând plagiatul, repeta în plin mediu ottocentesc un spirit de secol luminist, părând a izvorî din sforţarea unei mâini de oameni, susţinuţi numai de un infatigabil entuziasm. Totuşi, adevărul nu era acesta, întrucât *Contemporanul* nu apăru în chipul unei publicaţii familiale ori de grup, ci era emanaţia unui simţ istoric impalpabil care plutea în aer şi a cărui expresie fuse acest periodic, tipărit de un particular cumsecade (Th. Codrescu), om nevenal şi pitoresc, lucrând dezbrăcat în zeţărie, trăgând paginile în avans faţă de plata cu mult mai târzie.

*Contemporanul* n-a ieşit din neant şi nu este rezultatul unei idei izolate, el este efectul unui mediu febril şi democrat care îşi căuta expresia publicistică potrivită. Puţini dintre aceia care au dat, cu gândul şi cu biografia, o trăsătură inedită revistei, erau inşi necunoscuţi, majoritatea, din contră, era alcătuită din

intelectuali tineri inconformişti, intolerant ideologiceşte, cu idei încă tulburi şi în continuă ebuliţiune, dintre aceia a căror prezenţă contemporană provoacă anxietate spiritului stereotip şi germineaza în timp incomparabil mai mult decât cuprinsul armonic şi didacticist. Pe la 1880, ideea curentă asupra *socialismului* se contaminase de frica publică faţă de nihilişti şi de puitorii de bombe.

Cine citea pe Karl Marx, pe Lassale, pe Kropotkin, pe Proudhon, acela era de îndată bănuit a depozita muniţie, a complota împotriva uvernului, a se antrena la tir cu revolverul în poligoane secrete.

Ceea ce par insolite biograficeşte la socialistul român dinainte de *Contemporanul* sunt din contră activismul radical, creator de mari scene memorabile de viaţă, europeismul şi, mai mult, internaţionalismul, simţul misionar cu tot ce presupune acesta, *y compris* temniţa şi, în fine, sacrificiul biologic în interesul cauzei superioare. Prin activism, socialistul elimină opera şi exultă viaţa, pune geniul în biografie şi disprețuieşte produsul meditaţiei de cabinet care este efectul unui spirit sedentar şi contemplativ. Puţin din ceea ce este activitate curentă a trecut şi în literatură, având a regreta de aceea absenţa din tabloul prozei româneşti a unui şir excepţional de evenimente a căror înregistrare ar fi înaintat tematologia noastră cu o jumătate de veac. Transporturile clandestine de literatură „roşie" prin contrabandă, depeşele cifrate, întâlnirile misterioase cu parolă, treceri de frontieră în travesti, tipografiile ilegale, societăţile secrete cu coduri (una, din 1878, avea căciuli de biber ca semn distinctiv), cărţile îngropate de frica ruşilor, colocviile

oculte cu poliția, filajul, evaziunile nocturne, excluderea icoanelor din casă, acestea sunt indimenticabile pânze de roman senzațional, alături de care *Misterele Parisului*, rămân un artifact fără imaginație, în aceste biografii româneşti care au lăsat cu mult literatura în urmă, stă o întâie compoziție sufletească inedită, pe care de-abia proza modernă o va recupera sub raport estetic. Socialistul e şi un spirit internaționalist ei mai ales european cu expresie iarăşi preponderent biografică, având o viziune bizuită pe concordie şi pe optica relativistă, admițând diversitatea caracterologică şi morală. Apartenența socialiştilor români este de altfel multicoloră, având a număra pe lângă mulți români (bucovineni şi basarabeni), pe J. B. Hetrat – un francez, pe frații Rosetti, de os grecesc, pe mulți ruşi, din a căror radicalitate răsăriteana a ieşit impresia de inflexibilitate teroristă, care nu este adevărată.

Izvorând din ideea că patria socialistă este mondială, socialismul se cultivă oriunde, pleacă în Belgia precum E. Lupu şi C. Mille, ca V. G. Morțun la Paris, urmând itinerariul junelui român cu instinct migrator, la Petersburg, în Elveția, ba chiar, precum Ştefan Basarabeanu, în America. Un soi de Che Guevara era dr. N. Russel, expulzat din România în 1881, nomad prin Anglia şi Hawai, prin S.U.A., în Filipine, Japonia şi China. Un ser tare, de geografie universală ca pe vremea patruzecişioptului străbătută eu pasul şi spintecată cu ochiul, pătrundea inevitabil în cultura românească pe acest canal socialist şi din acel moment Americile, Asia şi Europa extremului Occident nu mai erau nişte puncte pe hartă, ci fragmente de biografie al căror procent integrator, față de literatura

ulterioară, rămâne greu de calculat. Mediile pitoreşti, geografismul fără prejudecăţi şi, în fond „europeismul" fără complexe – acestea sunt spiritualiceşte şi creaţia socialiştilor. Această toleranţă în spaţiu se combină cu totuşi o inflexibilitate doctrinară de unde rezultă un soi inedit de misionarism democratic, cu înclinaţie către civilizare, luminare şi document sociologic, care ne dă un compus de idealism ideologic şi de naturalism descriptiv, fatal pentru literatură, însă incalculabil pentru cultură. Socialistul e întâiul care descoperă esteticeşte Delta, văzută ca o Amazonie de nedefrişat, şi pe omul elementar de acolo, un fel de *bon sauvage* a cărui prezenţă în proza românească era fără precedent. Obsesia Deltei, văzută literar de Şt. Bassarabeanu, atinsă biograficeşte pe alţii, porniţi într-acolo precum călugării europeni în America de Sud (Eugeniu Lupu se sfârşi la Sulina, G. V. Maricea se stabili în Tulcea, mai sunt şi alţii).

Ceva din *sămănatorism* şi *poporanism* stă aci într-un stadiu embrionar. Mai presus, aşadar, de produsul ei durabil şi ca atare de operă, socialismul până la *Contemporanul* şi după aceea, aduse în cultura românească un număr de compuşi biografici de cel mai înalt interes din al căror studiu psihologia artistică a tras un câştig enorm. Socialismul ne-a adus pe individul eroic şi radical, inflexibil, netezind înţelegerea mentalităţilor doctrinare emise de Camil Petrescu şi, cât ar părea de curios, de Mircea Eliade. O întreagă generaţie neliniştită, având în program rectificarea valorilor în baza unei expertize violente, precum aceea a intelectualilor de prin 1930, stă în nuce în acei ani dinainte de *Contemporanul*.

Socialismul a extins ochiul sufletesc şi l-a plimbat peste Europa şi peste oceane, a prefăcut manualul de geografie în jurnal de voiaj, a stins sentimentul că românul e provincial şi nu întâmplător Al. Macedonski precum şi alţii, în majoritate simbolişti, fuseseră iniţial îmbătaţi de drapelul roşu. De origină socialistă este şi intuiţia că obiectul estetic poate ieşi de oriunde, dacă ţinem seama că proza *Contemporanului* a revelat teritorii insolite, biografii mizerabiliste, medii evitate până în acel moment din pricina oroarei ciocoieşti de „prostime". Şi, în fond, imperisabil şi fără pereche în literatură sunt acele imagini fulgurante, extrase din viaţă cu un blitz, precum casa din Sărărie, pipa istorică a doctorului Russel, bărbile căuzaşilor socialişti, aerul sălbatic cu ceva modern hippy al lui Ioan Nădejde, samovarele etern sub presiune spre a întreţine lungi polemici doctrinare, bacalaureatul Sofiei Nădejde, care a scandalizat Ieşii cu pasiunea ei de ştiinţă şi cu pălăriile înalte, mitologiile demonice din jurul lui I. Nădejde, şi, mai apoi, Sala Franzelaru, cu şcoala de dans, unde în pauza dintre polcă şi un pas de patineurs era vorba despre Bakunin, Jean le Vagre şi Karl Marx. Nimic din ce ne-a dat literatura *Contemporanului* nu e pe măsura acestei biografii neobişnuite a „contemporaniştilor" dinainte de revistă şi din istoria ei, o literatură în fond latentă căci din ea s-a ivit, ca un abur, ceva din spiritual modern al culturii noastre de mai târziu.[34]

[34] Artur Silvestri, *Contemporanul 100. Orizont spiritual socialist*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1001, 27/4 iulie 1981, p. 1, 3.

# Principiul jurnalismului Iosif Vulcan

Nimic nu ar fi putut prevesti în Iosif Vulcan (1841-1907) spiritul modern care se iveşte de pretutindeni în compoziţia lui culturală. Fiu de cleric unit, dintr-o familie cărturărească şi cu izbăvitoare vederi conservatiste, cu frica lui Dumnezeu, omul intrase la 10 ani într-un gimnaziu *praemostratens* orădean, făcând apoi dreptul şi ştiinţele de stat la Pesta (1859-1863). La nici douăzeci de ani tăbărâse pe jurnalistică (în *Telegraful român*, *Gazeta Transilvaniei*, *Amicul şcoalei* şi în câte altele). Nu trecuse de 22 de ani când publica o gazetă *Umoristul* (1863), apoi alta, *Gura satului* (1867) şi, în fine, *Familia*, al cărei patriarh va fi vreme de mai bine de 40 de ani. Un unchi budapestan, cu relaţii, îl introduse, mai dinainte în presa maghiară: bolnav de gazetărie, Iosif Vulcan nu ierta nimic.

El este printre primii jurnalişti români profesionişti, ştiind aproape totul în materie de ziar, culegând ştiri în fuga trăsurii şi a trenului, însemnând, cu hârtia pe genunchi ori pe podul palmei, aşezând notele în calandru, cu hainele pline de cerneala tipografiei ca un fochist de funinginea locomotivei. Acest americă-

nesc stil de viață, care nu mai este acela al gazetarului din era poştalioanelor, e tot ce poate fi mai inteligibil pentru omul modern.

Proprii gazetăriei settecentiste şi de mai târziu sunt ştirile monotone şi reduse la un singur domeniu, maximum câteva: ziarul era, la acea oră, un buletin comercial ori modern, un consilier public care înlocuia pe sfătuitorul de taină al principelui renascentist.

Lentoarea comunicării împiedicată de absența cablogramelor şi de complicatele poşte cu olăcari, n-avea cum să nască acea foială de noutăți, de ştiri senzaționale şi de „bombe" fără de care omul de azi n-ar mai putea trăi.

Modernul Iosif Vulcan părea, însă, a merge cu câțiva paşi înaintea vremii lui, repudiind trăsura şi iubind ca atare deplasările iuți, feroviare. El este printre primii adoratori ai trenului, jurnalistica lui şi spiritul enciclopedist, care face de toate şi nu termină nimic, sunt efectele unei asemenea mentalități de modern în plină mişcare. Ca şi la alți transilvăneni, modernitatea ia la Iosif Vulcan înfățişarea unei anxietăți geografice ofensive: omul călca pământul, călătorea în Europa (prin Bavaria, Turcia, Boemia, Franța, Germania) şi pe acasă, voind a lua şi un control de temperatură politică: *europeismul* lui, într-o vreme când Europa îşi forma statele unitare naționale este, fără îndoială, o probă de luciditate.

Aşadar, omul viețuia cu spiritul în viitor, americanismul lui începea încă de la pasiunile feroviare. Prin 1877, Iosif Vulcan călătorea vara cu trenul voind să scurteze mişcarea în timp, selecționând prin calcule precise, făcute dinainte, ca un călător de azi cu ghid

Michelin, câteva locuri mai interesante. Simțul observației este la el acut, Iosif Vulcan este printre primii care au văzut în literatura română gara roind de oameni, vagonul fierbinte de tren, universul citadin trepidant, trăind prin telegrame, ziare, în „năduşală" şi „aer otrăvitor". Pentru el, trenul e un conduct al paradisului naturist, un instrument de repede întoarcere la natură, la „miriadele de flori ale câmpului".

O călătorie de la Budapesta către Munții Apuseni era văzută de ziarist ca o vacanță totală, cu tot ce presupune aceasta: oroarea de civilizație, de jurnale, de oraş, de, în fine, ştirile rapide de presă. Fuga de modern se petrece însă, curios, tot cu mijloace moderne căci mai mult decât prin câteva peisaje de viață citadină şi feroviară (aşteptarea în gări, de exemplu, cu portofoliul pe care schițează o poezie)

Iosif Vulcan e aproape de noi prin optica modernă a trenului. Senzația fantastică a mersului cu trenul îi plăcea. Panoramele căii ferate, cu „vederi şi mai încântătoare", îl desfată. Tablourile în mişcare fac din tren un instrument al senzaționalului şi surprizei. Impresionismul călătoriei cu trenul unde „toate se schimbă şi nu se mai repetă" şi „variațiunea e continuă" a trecut şi în acest tip de proză a mişcării, modernă prin aceea că pare reportericească, bătând în ritmul aproape al unui telegraf. Cinematografismul feroviar dădea ici-colo şi câte o surpriză absolută şi Iosif Vulcan experimenta oniricul trecerilor prin tunel.

Însă de la Buda către Apuseni el făptuia şi o regresiune în vreme picând, din tren, direct în birjă şi apoi în trăsura din câmp. Lentificarea cronologiei, rezultată din raportul trenului cu trăsura, era la el o

condiție a *loisir*-ului: ca un citadin de azi, Iosif Vulcan făcea, cu toate comoditățile, o baie de țară. El nu se ruraliza, căci poziția urbană îl îndepărtase de rusticitate; birja, un vehicul eminamente urban, pătrunsă în munți era încă o indicație a ierarhiei.

Călătoria lui cu hipomobilul se producea, de altfel, în „bandă", cu chefuri, cu râuri de băuturi şi mâncări, cu joc, ca o schiță de *belle-èpoque* de unde nu lipseau nici fotografii. Hoardele vilegiaturiştilor în coloane de trăsuri, cu coviltire sau descoperite, dau o întâie imagine de plezirism modern, de citadinism migrator năpădind rusticul cu o dragoste anxioasă de natură.

Dacă impresionistul este omul trenului, căutătorul de peisaje nemişcătoare este acela al trăsurii (presiunea picturii naturiste e un motiv); pretutindeni, omul vedea „panorama" sau „prospectul", elogiind, ca un studios străin, omul alpestru şi simțul libertății nemărginite. Această înclinație de colecționar de senzații fruste lua câteodată şi forme senzaționale: voiajorul nu se ferea să coboare în mină şi să călătorească cu calul în baia subterană, într-o trăsură trasă pe şine.

Deşi călăria nu-i place, priveliştea unei partide de călărie i se pare picantă: conduită de plezirist, amator de câte o rară distracție la hipodrom. O cavalcadă e comentată de aceea cu scepticism bătrânesc, omului îi plăcea, este limpede, confortul trenului; distracția hipică, adorată mai ales de femei, nu-i părea decât un capriciu nevricos.

Spiritul lui Iosif Vulcan era şi sub raport propriu-zis literar hotărât modern. El promova în gazetărie romanul în foileton şi traducea din senzaționaliştii

Ponson de Terrail şi Paul de Kock, pe Zola, Maupassant şi Dostoievski, făcând pe fanaticul romanului în care se încercase, de altfel, pe cont propriu şi nu fără succes.

Într-o proză ardelenească cu roman arborescent, baroc şi melodramatic (de felul lui Atanasie Marienescu, I.C. Drăgăescu-Teochar-Alexi) Iosif Vulcan alunga profetismul şi fantomele modificând perspectivele româneşti de la istoric la social.

Cu *Sclavul amorului* (1873-74), iniţiase romanul de familie, *Fata popii* (1886) călca pe urmele lui Slavici, în fine *Barbu Strâmbu în Europa* (1880) era un curat roman julesvernian, lizibil şi azi, o producţie cât se poate de potrivită pentru Iosif Vulcan, acest modern al trenului, al gazetăriei frenetice şi al telegramei.[35]

[35] Artur Silvestri, *Principiul jurnalismului,* publicat în *Revista Transilvania*, nr. 2 / februarie 1985, p. 40; 41.

# George Călinescu asupra *Vieții Româneşti*

Examinată în chip sumar, optica lui G. Călinescu asupra *Vieţii Româneşti* pare a fi mai degrabă defavorabilă esteticeşte: doisprezece scriitori, descrişi în *Istoria literaturii române* (1941), cam optsprezece pagini cu totul nume în general fără ecou major, dacă eliminăm pe G. Ibrăileanu, Calistrat Hogaş şi Gala Galaction. Şi în adevăr, ce însemnătate au în absolut Dumitru C. Moruzi, Octav Botez, Constanța Marino-Moscu, Izabela Sadoveanu, Spiridon Popescu, D. D. Pătrăşcanu, Jean Bart, Radu Rosetti, cosmopolita Alice Călugaru? Sub acest aspect, *Viaţa Românească* părea a-i fi dat lui G. Călinescu reprezentarea unei grupări de *minori*, închisă în limita cronologică a unui moment (1906) de unde practic nu putea să mai iasă, deşi revista înaintase în vreme încă vreo treizeci şi ceva de ani după înființare.

Privită statistic, *Viaţa Românească* n-ar avea scriitori şi în ultimă analiză nici o componentă numeroasă, căci G. Călinescu împrăştie încă vreo zececincisprezece colaboratori importanți în alte capitole, iar pe întemeietori (P. Bujor şi C. Stere) îi desparte, pare-se, arbitrar. În realitate, nimic mai neadevărat

căci în chip irevocabil P. Bujor e un produs socialist, cronologiceşte anterior. C. Stere este aşezat corect printre romancieri. M. Sadoveanu are locul meritat în *Analiza fondului etnic*, G. Topârceanu şi ceilalţi figurează întemeiat printre moderniști şi aşa mai departe.

Însemnătatea *Vieţii Româneşti* în accepţiunea lui G. Călinescu nu este aceea de a fi creat scriitori esteticeşte ieşiți din comun, ci în admiterea teoriei sacrificiului național. Când publicația a pierdut tendința şi a devenit un magazin eclectic, ea a dispărut ca mediu literar istoriceşte valabil. *Viaţa Românească* ar fi aşadar sinteza unui moment cronologic monoton. Şi o grupare cu interes exclusiv inițial, a cărei descriere istorică, odată ce au fost examinați întemeietorii, ar fi superfluă.

La momentul 1906, G. Călinescu face analiza criticii lui G. Ibrăileanu; a-l descrie pe C. Stere în chip de doctrinar nu era de nici un folos pentru tabloul factorului estetic. „Aceia care au venit mai apoi nu aduc trăsături de tot inedite, ba dimpotrivă, dădură o ținută antispecifică (revistei), contrară cu totul, tradiției sale". De stau ori nu aşa, faptele sunt totuşi în mare pe potriva descripției călinesciene, observând totuşi că, deşi câştigând cu timpul „nespecificitatea", *Viaţa Românească* a mers totdeauna mai la stânga, ținându-se aşadar către acea parte de unde a venit mereu progresul.

Sigur este că a examina în amănunt pe alți critici de la *Viaţa Românească* de vreme ce G. Ibrăileanu e descusut în detaliu, ar fi părut redundant. Dar cum îl vede G. Călinescu, G. Ibrăileanu e un mare precursor, cel mai însemnat critic român al vremii, rectificând pe

Maiorescu şi pe Gherea şi presimţind pe E. Lovinescu, ale cărui reacţii antiibrăileniste i se par lui G. Călinescu fără temei.

„Soluţia intermediară a lui Ibrăileanu – observă G. Călinescu – se conciliază cu estetica cea mai autonomistă; căci dacă se concede că în planul valorilor o operă e produsul libertăţii, nimeni n-a contestat vreodată că opera luată ca fenomen social oglindeşte mediul. Şi cum critica estetică propriu-zisă nu constă decât într-o simplă judecată afirmativă ori negativă de valoare, orice conceptualizări sub raportul conţinutului sunt nu numai permise dar chiar obligatorii, critica nefiind cu putinţă fără prelungirea prin cercetări relaţionale a experienţei estetice prime".

S-ar deduce de aici un G. Ibrăileanu autonomist, dar cu măsură, căutând a concilia pe Maiorescu cu Gherea. Mai mult, pe unde trece, G. Ibrăileanu „nu face decât să exprime cu mai multă vioiciune speculativă, ideile pentru care alţii îl combat", făcând operă de precursor imperfect în expresie, care iese cu mult din atmosfera constrictivă a vremii sale. „Ibrăileanu a intuit cercetările tipologiei germane, pe care e clar că nu le cunoştea, şi după care, concepte, ca romantic şi clasic, gotic şi elin etc., nu sunt simple momente istorice ci categorii universale în care cu necesitate se desfăşoară cultura umană." Apoi, a emis ideea „de o justeţe desăvârşită" după care un artist e selectat felurit de epoci diverse cronologic, traducând în termeni sociologici constatarea că artistul fiind un absolut, inefabil în esenţa lui e multiplicat prin interpretare la infinit. G. Ibrăileanu anticipează şi noţiunea de conformism, apoi „sincronismul şi diferenţierea lui E.

Lovinescu, formulate strâns cu cincisprezece ani înainte spre a fi combătute în chiar numele lor", mai mult, el aplică la „critică, cu anticipare, metoda de evocare a lui Proust", care consta în a „emite valuri-valuri de considerații, de asociații şi de distincții, lăsând în drum o mulțime de paranteze şi întorcându-se spre a pune numeroase note".

Dacă toate acestea privesc aptitudinea uimitoare a lui G. Ibrăileanu de a vedea acum conceptualizări valabile mâine, în ce priveşte teoria specificului național el pare a merge strâns înaintea lui G. Călinescu însuşi.

„Este mai presus de orice îndoială – zice G. Călinescu – că un scriitor român, prin sânge, trebuie să aibă neapărat o nota distinctivă națională, chiar când imită (şi originalitate integrală nu există în artă). În cele mai evidente localizări, Alecsandri rămâne specific." Şi mai mult: „Deci toată problema specificului se reduce la a stabili *à posteriori*, pe temeiul operelor scrise de români şi fără a condiționa valoarea, care e un dat prin incondiționat. însuşirile tipice ale literaturii naționale."

Constatările nu pot avea decât un caracter de instructivitate sociologică şi de instrument de sistematizare şi de îndreptățire a unei istorii literare. Aşa s-ar fi părut că înțelege lucrurile Ibrăileanu, dar în realitate el inversează termenii, văzând specificul aprioric fără a-l putea descrie în chip palpabil vreodată.

Dar şi atât este de ajuns spre a vedea că, pentru G. Călinescu, *Viaţa Românească* e în abstract echivalentă cu G. Ibrăileanu (care fu „adevăratul ei redactor şi animator"). Locul *Vieții Româneşti* pare să fi fost

limpede în cronologia literară călinesciană: ea este un moment sintetic, o grupare dintre cele patru ale literaturii române (altele sunt *Junimea*, *Literatorul* şi *Sburătorul*), unite toate în jurul câte unei reviste, iar dintre acestea, singura care a venit cu o idee valabilă despre teoria specificului național.

Însă teoria specificului național e, în accepțiunea lui G. Călinescu, corpul final de concepte deduse dintr-o istorie literară, suma ei, rațiunea de a exista (el însuşi sfârşeşte *Istoria literaturii române* cu o asemenea fenomenologie pe scurt), aşa încât *Viaţa Românească* ar reprezenta un pas hotărâtor în a face sinteza specifică de noțiuni.

Strangulând cronologia *Vieţii Româneşti* la un moment inițial, prin eliminarea acelora care au venit pe urma lui G. Ibrăileanu, G. Călinescu voia pesemne să spună că el singur vine din acest moment sintetic şi părea a scrie o întreagă istorie a literaturii române cu o perspectivă care era, în substrucția ei, a *Vieţii Româneşti*.[36]

[36] Artur Silvestri, *Revista şi specificul național*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 991, 11/14 martie 1981, p. 3.

# Metoda reeditărilor

Instructivă în ceea ce priveşte istoria presei româneşti, este o metodă pe care, cel puţin înainte de 1900 însă şi după aceea, o aplicau majoritatea revistelor, mai ales acelea literare. Cine ar sta să răsfoiască astfel de pagini vechi ar observa că nu o dată apar ici şi colo felurite articole reproduse din alte publicaţii, proze reeditate, poezii culese din volume care apăruseră mai înainte cu câţiva ani sau mai mulţi.

Revista literară românească, dinainte de 1900, are de aceea o înfăţişare de florilegiu şi, sub raport istoric, de rezumat al unui spirit naţional integral.

Un sentiment al întregului cultural pare a impulsiona astfel de iniţiative şi nu mai miră azi pe nimeni că bucovinenii reeditau în reviste pe valahi, iar ardelenii pe moldoveni. Ca şi în epocile vechi, cronicăreşti, ideea unităţii culturale era, prin aceste aparent inofensive reproduceri, ca şi înfăptuită şi în definitiv, spiritul coagulant, care a ţinut literatura română în stare de normalitate (deşi politiceşte Unirea nu se înfăptuise) se poate explica şi plecând de aici.

Un repede examen al *Tribunei poporului* documentează asupra unei asemenea idei. Ziarul reprodu-

cea pe munteni, pe moldoveni, în general pe contemporani, însă asemenea reeditări actualiste practicau la ora aceea şi alţii. Nota cea mai captivantă e şi nu e aceasta, căci odată cu reproducerile contemporane, *Tribuna poporului* edita mult din clasicii literaturii române, aşa cum se prezenta ea la ora aceea. Acest tradiţionalism viu, exprimat prin modele, de parcă Asachi, Eminescu, Creangă şi Alecsandri ar fi scris chiar atunci, dă o perspectivă tulburătoare asupra sentimentului omogenităţii culturii.

Prezenţa clasicilor pornea indiscutabil din sentimentul valorii, tribuniştii aveau în vedere observaţia că valorile generează, prin contemporanizare, valori. A pune alături de Emil Isac şi de Coşbuc poezii de Alecsandri şi de Eminescu înseamnă a face o involuntară frescă de istorie literară pornită din ideea continuităţii de valori.

Un Agârbiceanu şi un Slavici publicaţi lângă Creangă dădeau semn că proza nu scade, sub raportul valorii, însă bineînţeles şi al temei, în semnificaţii.

Cu toate acestea, observaţia se poate întinde mai mult, prin aceea că reeditările aveau în ele un tâlc. Nimic nu pare întâmplător, atunci când dintr-o operă în general consistentă era ales un fragment şi nu altele.

Iată, de pildă, pe Vasile Alecsandri. În *Tribuna poporului* apăreau, într-un rând, *Altarul mănăstirii Putna* şi *Dumbrava roşie*; era, fără îndoială, prezentă aici ideea resuscitării simţului patriotic. Din lirica lui Bolintineanu era, la 1904, republicată *Muma lui Ştefan cel Mare*: acel veac eroic şi acel popor demn, ca o rasă străveche, căpătau încă o dată actualitate.

Să observ că ideea eroică luase o înfățișare hotărât organizată, căci dintre creațiile lui Cipariu se găseau drept actuale mai multe portrete de bărbați admirabili: S. Bărnuțiu, Heliade-Rădulescu, Fl. Aaron, Laurian. Interesant este că nu lipsea de aici nici gândul de a da literaturii române dimensiunea de literatură a românilor, adică aceea a unei literaturi omogene, indiferent dacă la ora aceea teritoriile româneşti erau sau nu unificate.

Însă metoda reeditărilor avea şi o altă semnificație, ca să zicem aşa, esopică. Să fi fost întâmplătoare republicările, în 1903, ale prozei lui Ion Creangă, *Ioan Roată şi Cuza Vodă* (în ideea că Unirea principatelor ar fi trebuit, mai târziu, continuată) ca şi aceea a fragmentelor din *Cântarea României* de Alecu Russo, acea jelanie extraordinară după țara miraculoasă a vremilor dintâi?

Hotărât, explicația nu stă în hazard, metoda reeditărilor avea în presa transilvană sensul activismului politic.[37]

[37] Artur Silvestri, *Metoda reeditărilor*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1146, 16/21 aprilie 1984, p. 3.

# Spațiul eminescian al păcii

Când, pe la 1054, Europa se împărți spiritualiceşte în două lumi, Imperiul Roman se năruise de mai bine de cinci sute de ani şi chiar dacă Bizanțul supraviețuise, aceasta nu era decât o formă de succesiune. Succesiuni trebuie considerate, de asemeni, şi imperiile de titulatură romană şi de conținut barbar, răsărite în Europa de apus şi această obsesie a hegemoniei de drept roman nu explică rupturile, însă predispune organizările umane la aceste încheieri.

Multă vreme, Bizanț şi Occident rămaseră în deplină despărțire de doctrină şi când, la 1453, Constantinopolul se prăbuşi, părea că nimic nu împiedică expansiunea dinspre Occident să ajungă, în domeniul spiritualității, fapt împlinit. Totuşi, această catastrofă a istoriei politice nu ajunsese să fie şi un dezastru al spiritului, căci tradiția se dovedi încă o dată mai puternică şi găsi, în substanța Europei răsăritene, un principiu ordonator. Înaintea înaintării Occidentului se aşeză o soluție elină, reformulând – în regim medieval – prototipul grecesc şi Europa de răsărit răspunse la asaltul conceptului de imperiu cu rezistența etnicului**.** Universal nu e, din acest punct de vedere, imperi-

ul care federalizează elemente eterogene, *universală e unitatea organică***,** coagulată pe căi naturale, sedentară, şi, dinaintea eurocrației războinice e pusă democrația intuitivă a popoarelor. Dacă Occidentul a dezvoltat până şi pe teren spiritual un drept al războiului (întrucât *conquista* din America de Sud nu e decât un război religios) Răsăritul e predispus la un drept al păcii, fiind inapt de Reformă ca şi, înțelegem de aci, de Contrareformă. De altfel, rădăcinile Europei de dinainte de tulburările migratoare sunt nu hegemonice, cât ecumenice şi dacă propriu spiritului european îi este *sentimentul unităţii distinctive*, atunci Europa începe fără de îndoială, în 325, la Niceea, când despărțirea de eretica Asie Mică se vădi a fi hotărâtă.

E un moment genetic, unde s-au distilat nu puține tendințe, compatibile totuşi câtă vreme ajung la un echilibru; e un fundament pentru orice îndemnare în direcția unității şi ori de câte ori Occidentul a cunoscut contestări de doctrină el a pus, drept unitate doveditoare, măsura patristică, răsăriteană. E, spre a completa imaginea şi un moment spiritual străromân indicând poate un Bizanț înainte de Bizanţ, însă unul fără conceptul de imperiu, o spiritualitate romană, însă post-provincială, dintr-o provincie rămasă autonomă sub raportul administrației şi pe cale de a coagula într-o etnogeneză. În această provincie cu gândire de Europă a estului, fără dată precisă de spiritualizare nouă *tradiţia păcii este străveche şi cursivă,* scoborând în vremi neguroase, pe când, la Dunărea de Jos, un conducător get cu nume necunoscut se împotrivea unei năvăliri persiene. Această răspundere exponențială față de ai săi este irenică, dezvoltând un instinct al

protecției de păstor şi atunci când țările de o limbă şi de o simțire comună de la Carpați şi din teritoriile danubiene nu vădeau organizări politice manifeste, aceia care rămâneau să-i îndrepte pe oamenii locului erau aleşii unei credințe, întotdeauna întemeiată pe echilibrul lumilor de jos şi de sus. La români, dreptul păcii e însăşi condiția de a exista, câtă vreme aici se întâlniră istoriceşte atâtea voințe supraetnice de cotropire; a gândi universul în termenii unei etici a universalității ființei (şi, de aci, a popoarelor) este ireductibilul răspuns românesc. Când Dromihete le arăta macedonenilor că năvălirile sunt, în ultimă analiză, inutile, el dădea întrupare, întâia oară, unui gând care e presimțit de poporațiile de aici încă din epoci obscure, când se ridicaseră mai întâi şi întâi securile de război. Această filosofie a păcii, ascultând de un gând secret al împăcării cu universul, e originară, continuă şi totdeodată ajunsă la expresia cea mai înaltă odată cu Eminescu. A gândi istoria în chip înțelept şi cu sentimentul încheierilor naturale de dincolo de plângerile clipei, care pot fi accident, a întruchipa acest gând în corespundere cu dreptul universal al fiecărei națiuni şi a răspunde, în aceste margini, mitologiilor dominației (care acelea fac întâi şi întâi războaiele) este a răspunde original, tradițional, *a da lumii o măsură a umanului,* care vine din lumi străvechi şi cu o continuitate verificată. Acest spațiu doctrinar al păcii trebuie numit, de aceea *spaţiul eminescian*, potențat cu noi valori în contemporaneitate.[38]

[38] Artur Silvestri, *Spaţiul eminescian al păcii*, publicat în revista *Argeş*, nr. 182, 10 / octombrie 1986, p. 16.

# Gheorghe Asachi
# Enciclopedistul

Stăruința iluministă către *civilizaţiune* a lui Veniamin Costache, a lui Lazăr Leon-Asachi, se urmează cu fiul celui de pe urmă, Gheorghe (l martie 1788 – 26 iunie 1869), care e probabil că n-ar fi izbutit a face ceea ce, în cele din urmă, a făcut, fără un reazem patern şi fără purtarea de grijă a ştiutorului de carte multă, paisian, care fusese Veniamin. Însă acțiunea lui umple golul şi pune temelii şi este greu a ne închipui cum s-ar fi înfăţişat paşoptismul moldav fără această contribuție în toate privințele salutară. La drept vorbind, Gheorghe Asachi leagă pe Veniamin Costache de *paşopt* şi stă, alături de Gheorghe Lazăr şi mai tânărul decât ei Heliade Rădulescu, între aceia care nu lasă a se consuma în zadar o sforțare, întreprinsă de mulți, ştiuți şi anonimi, de a se împotrivi apăsărilor fanariote.

Aceasta e, de altminteri, şi legătura pe care în straturi de cultură manuscrisă şi populară o întrevedem la Anton Pann şi mai târziu la Picu Pătruț, ieşiți dintr-o tradiție, regenerată atunci, de copişti şi de caligrafi, al cărei clasic e, înainte de 1800, Dionisie Eclisiarhul. Vremurile, dar, se schimbaseră acum şi

trebuiau îndreptări organizate, proiecte sigure şi nu doar retrageri în manuscris în vederea conservării unui fond de romanitate uzurpată.

Această întâie restaurație cultă va fi în Moldova aceea a lui Gheorghe Asachi. Începuturile sunt, de altminteri, la şcoli înalte şi tânărul urcă în Polonia, ca şi Ureche şi Costin, învățând la Liov (1796–1803; 1803–1804). De aici şi până la Viena depărtarea intelectuală nu-i mare, de vreme ce gimnaziile din Lemberg prelungesc către răsărit o formulă ireductibil habsburgică.

Gheorghe Asachi ajunge astfel în Viena cu spirit nemțesc şi cu tradiție în ale ingineriei şi stătu acolo nu puțin, de la 1805 la 1808, învățând multe şi arătând curiozitate, pentru ştiințe mai cu seamă.

Totuşi, o finețe sufletească şi un temperament impetuos trebuie să fi avut, căci de la Viena el trecu în Italia şi rămase la Roma vreme de patru ani (1808-1812), încercându-se în poezie şi în pictură, cultivând adică o fire artistă poate nativă. Când, la 1812, Gheorghe Asachi se întoarce la Moldova el repetase, fără a voi, un ciclu întreg de învățătură europeană, păşind în şcolile leşeşti pe urmele istoriografilor moldavi (de secol al XVII-lea) şi la Viena şi Roma unde călcaseră odată Şincai şi Maior, Budai Deleanu, Samuil Micu şi Stolnicul Cantacuzino. Această *geografie a instrucţiei româneşti* făcută la şcoli înalte (şi de unde lipsi doar Constantinopolul, acum fără nici o însemnătate) e îmbrățişată dintr-odată de *il moldavo*. El nu merge doar la Liov şi nu doar la Roma, năzuind a se forma integral şi laic.

Între scoborârea către Bizanț a Evului Mediu şi exodul parizian, din ottocento (înspre îndeletniciri mai liberale), românii trecuseră o lungă epocă de educație, într-o Europă centrală de obârşie latină, pe care Gheorghe Asachi o rezumă. Ştiința lui de carte se dovedeşte în fine enciclopedică, însă enciclopedismul este la el pragmatic. Omul arată a avea dezvoltat în grad înalt *cultul datoriei* şi poate şi o psihologie sacrificială, socotind cu probabilitate că nimic din ceea ce e nefolositor nu-i bun.

Înainte de toate, aşadar, Gheorghe Asachi face figură de fondator. El întemeiază o şcoală românească la Iaşi, în 1813, introducând aici, între altele, cursul de inginerie; apoi, fiind referendar la Epitropia Învățămintelor Publice (1820–1849) înființează şcoli ori le reface. Când nu sunt cărți de învățătură, Gheorghe Asachi alcătuieşte el manuale şi dacă profesorii trebuitori lipsesc se îngrijeşte a-i aduce pe cei buni ori le ține locul cât îi stă în putință.

Izbânzile sunt mari şi, la 28 martie 1828, la *Trei Ierarhi*, începură a funcționa, prin osârdia lui Asachi, Şcoala Normală şi gimnaziul cu învățătură în româneşte, pe care, după o vreme, la 26 iunie 1835, le însoți Academia Mihăileană. Pe aceasta, Asachi, instruit la Universități străine, o visase ca un fel de Florența pe Bahlui, chiar dacă de tot tardivă, căci omul închipuia totul urieşesc şi la proporții comparabile cu acelea ale *civilizaţiunii*. În scurt timp, Asachi ar fi voit să şteargă o distanță de secole.

Însă ideea de învățătură publică nu se opri la reforma şcoalelor, educația fiind înțeleasă aici, cu dreptate, într-un sens fără îndoială modern. Educație ar fi,

aşadar, şi teatrul românesc pe care, la 15 noiembrie 1836, Asachi îl fundează sub numele de Conservatorul Filarmonic-Dramatic. O schiță de teatru jucat în româneşte, la 1816 (când se pusese, în casa lui Constantin Ghica, o pastorală prefăcută, după *Mirtil şi Cloe* a lui Florian, de tânărul referendar) arătase, de altminteri, unde avea să țintească inițiatorul.

Cu acestea toate, reformele nu încetară şi, înainte chiar de a face teatru şi universitate, Gheorghe Asachi scoase pe 1 iunie 1829 un ziar, *Albina românească*. Aceasta şi încă alte, numeroase *foi* şi *gazete* vădesc o minte repede pricepătoare de nou şi o energie cu obiective moderne de mirare într-un mediu care de-abia lepăda caftanul şi imineii. *Alăuta românească* (1837–1838), *Arhiva Albinei* (1844–1847), *Gazeta de Moldavia* (1850–1858), *Spicuitorul moldo-roman* (1841), *Icoana lumei* (1840–1841, 1845–1847) alcătuiesc, în fond, o bibliotecă populară pe care *Almanahurile*, născocite spre *învăţătură şi petrecere* (între 1847–1869) o completează în chipul cel mai nimerit.

Este afară de orice îndoială că aci reprezentările cu proiect sunt neîntâmplătoare şi instinctul de gospodar se vede pretutindeni şi, când nu găseşte în Moldova ceea ce îi este de trebuință, Asachi nu ia de la alții ci întemeiază el, căutând un *fond* pentru *formă*. O moară de hârtie la Piatra Neamț, o tipografie cu înlesnire în a reproduce litografii (*Institutul Albina*), acestea nu-s gânduri de acționar cu voință de-a se îmbogăți, ci gesturi practice şi în folos popular.

Spiritul gospodăresc se vede pretutindeni, ca şi dorința de a se vârî, nu fără calificare, în toate. Asachi

culesese folclor şi, chiar dacă rezultatele nu s-au păstrat (căci un incendiu îi distruge casa din Iaşi, la 1827, şi înghite caietele cu însemnări), ideea este de tot lăudabilă. S-a exercitat în lingvistică, fiind ştiutor de limbi străine multe, de polonă, germană şi italiană, descurcându-se şi în franceză, engleză şi rusă ca şi în latină. Avea idei în materie de înaintări ale limbii româneşti şi propune, în *Omul literat*, restaurația unei exprimări în termeni de Cazanie.

Pictura e, deopotrivă, aceea a unui virtuoz şi în aceasta Gheorghe Asachi se manifestă foarte de timpuriu, rămânând îndrăgostit de peniță până la vârstă senectă. El prinde a se pregăti în desen la Viena, când nu împlinise încă douăzeci de ani, însă pictor devine de-abia la Roma, unde frecventează saloane faimoase şi, la drept vorbind, are ce învăța, însă litografiile lui (multe, încă necunoscute) nu păstrează din finețea formelor netezite de Canova decât precizia, Asachi fiind un caligraf de îndemnări clasiciste şi inspirat, precum romanticii, dintr-o istorie autohtonă care nu şi-ar fi găsit interpreții la vreme.

Pictorul voieşte a umple şi aici o absență, pe care nu o dată intelectualul o deplânge. Desenator cu vocație, Asachi se încearcă şi în arhitectură, unde ştiința inginerească îl ajută, înălțând încă de tânăr o casă în Liov şi alta la Iaşi, aparținând, aceasta, principesei Elena Sturza-Păstrăvaru.

Când se întoarse la Moldova, el deschise un clas de arhitectură la Şcoala Domnească şi-l convocă aci pe vienezul Johann Freiweld, colaborând, mai apoi, cu fiul acestuia, Gustav, la înălțarea Mitropoliei. *Obeliscul leilor* şi mai multe vile în Copou aparțin, prin

concepție, tot lui Asachi, a cărui locuință, purtând pe frontispiciu o deviză (*Pacea şi al mieu repaus*) de bună seamă că o gândise tot el.

Aceste ocupații cu aer artist nu-s cu totul explicabile fără participarea științelor exacte şi putem zice că arhitectul şi pictorul au căpătat exactitate din cunoaşterea proporțiilor, a geometriei îndeosebi. În Liov, Asachi urmă cursuri de inginerie, ca şi la Viena, unde, pe deasupra, se documentă într-ale astronomiei cu J.T. Burg. Astfel încât, la Şcoala Domnească nu-i fu greu a ține curs pentru *agrimensori* alcătuind, ca manuale, o algebră tipărită (şi alta rămasă în manuscript), o geometrie şi o trigonometrie. La *Albina*, ştirile economice şi geografice, industriele şi de geodezie sunt, fără îndoială, făcute de Asachi care era, mai mult decât atât, şi arheolog, de bună seamă că, totuşi, amator.

De altminteri, simpatia pentru antichități se născu la Roma, unde muzeisticul se înfățişează cotidian şi nu-i de mirare că o publicație târzie o divulgă *Arhiva Albinei pentru arheologie română* (1844-1847). În toate acestea, istoricul e, de bună seamă, prezent: el se ocupă cu examinarea de cronici (făcând laolaltă muncă de arhivist şi de epigraf), nădăjduind a scoate materie literară dintr-însele ca şi câte un document oareşicare din folclor. O cronologie a Moldovei, de la 1865, urmează încercările mai vechi de pe pomelnice şi din letopisețe, şi ceva de istoric literar în stare tulbure e cu putință a se întrezări în astfel de operațiuni.

Omul era o enciclopedie însă arată, la drept vorbind, un enciclopedism de almanah. S-a încercat în multe şi a reuşit în mai tot ceea ce a întreprins. Izbânzile, ca să zicem aşa, nu sunt durabile însă, după 1840,

când apar *paşoptiştii*, ciclul istoric al lui Asachi se încheie. Totuşi, literatura lui se impune în acest prelung crepuscul. Poezia e laolaltă horaţiană, romantică şi ossianică, formulându-se în ode şi meditaţii, balade şi imne, o componentă didactică fiind inclusă aci.

Concepţia lui e însă mai degrabă umanitară şi abstractă, poetul simţind că trebuie să cânte concordia, amiciţia, amorul şi muzele, când nu transportă în poeticul epic evenimente din vremuri de demult. Nu aceste documente sunt esenţiale, deşi uneori ele dau o senzaţie de lirism pur şi mecanic, modern cu totul, ci sforţarea de a introduce în literatură istoria şi mitologia. Poetul care studiase, în diletant, arheologia şi ascultase cântecul poporan voieşte a redescoperi ipoteza cultă din folclor şi când aceasta nu se observă inventă mitul. *Dochia şi Traian*, de pildă, e făcută „dupre zicerile populare a românilor cu itinerarul muntelui Pion". Totul e, de altfel, grandios şi secret: Ceahlăul se înfăţişează ca un Kogaion, sanctuar al lui Zamolxis, Jijia ascunde cetăţi înecate (obsesie care va fi şi a lui Eminescu) şi, în totul, un aer magic, unde intră comunicări cu spectre prin descântece şi farmece, animism (cu prefacere în piatră, peşti, viţă de vie şi copaci) nu se poate contesta.

Dincolo de neizbânzi, Asachi reaminteşte o vechime documentată prin folclor şi traduce celtismul romanticilor contemporani cu el printr-un foarte nimerit suflet dacic care-i completează formaţia, până la un punct prea de tot romană. Nu-i însă la el nimic din latinomania Uniaţiei, prelungită până la *Dicţionarulu* lui Massimu şi Laurian, iar italienismul lui Heliade stă aici în măsuri temperate.

Pretutindeni, Asachi stăruie în căutarea unor *straturi de unitate*, el, care fuse, la o vreme un particularist moldav şi un separatist (ceea ce lasă o dezagreabilă impresiune), iluzionându-se, mai înainte de aceasta, că ţarul ar fi fost cumsecade cu românii. Unitate ar fi putut să fie, dar, romanitatea, plăcută mai cu seamă ardelenilor de unde se trăgeau, prin ascendenţă, Asăcheştii, însă o romanitate în amestec cu autohtonii, adoratori ai cerului limpede de pe muntele Pion. Unitate ar fi putut, mai apoi, să fie limba codicelor vechi, manuscrise şi întruchipând psaltiri şi sinaxare, hrisoave şi ispisoace.

Unitate, în fine, ar fi trebuit să fie o mitologie păgână, cu vârstă incontrolabilă şi în orice caz foarte veche şi care, de nu-i scoasă din document, e slobozită de suflet pe căi inefabile.

Asachi presimte, prin acestea toate, pe Haşdeu şi este întâiul care, năzuind a vedea o lume românească europeană, dă o soluţia în termeni autohtoni.[39]

[39] Artur Silvestri, *Enciclopedistul*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1348, 11/12 martie 1988, p. 3.

# Tânărul Pârvan

În 1902, pe coridoarele Universității bucureştene putea fi zărit adeseori un tânăr mărunt şi slab, călcând cu măsură ca un om matur, privind cu timiditate în jur, de parcă întreaga lume ar fi fost răuvoitoare. Veştmintele, de o abia perceptibilă patină a vechimii însă îngrijite, nu îl scoteau din comun prin eleganță; aerul lui de prelat fără ordin nu era decât încă un semn al pauperității biruite prin demnitate. Acest tânăr, pe care ochiul grăbit cu greu l-ar fi remarcat dintre colegi, se modifica într-un fel miraculos la examene şi la seminarii. Mintea lui, care pierduse teama de judecățile exterioare, se încorda atât cât era de trebuință şi în junele cu aspect de mic funcționar sărac se trezea brusc un savant tânăr şi original, ştiutor de carte solidă, informat, perseverent, tenace.

Într-o lume universitară unde valoarea părea că triumfă, omul nu putea să treacă neobservat şi nu din întâmplare un şir de celebrități, precum N. Iorga, Ion Bogdan, I. Bianu şi D. Onciul se sforțară să-l păzească pe *tânărul de viitor* de mulțimea piedicilor pe care un băiat fără mijloace avea să le întâmpine. Puțini ştiau însă că de îndată ce termina seminariile, Vasile

Pârvan, căci acesta era studentul miraculos, se grăbea la un pension privat, *Ene Bălteanu*, unde, spre a câştiga un ban făcea muncă de pedagog în condiţiuni uneori primejdioase. Insultat şi odată chiar bătut de un elev recalcitrant, pe cât se pare un fecior de bani gata dintr-o familie de macedoneni, tânărul savant se plângea ministrului instrucţiunii, fără nici o şansă şi, din pricina acestui acces de dignitate, îşi pierdu repede slujba. Nu însă şi admiraţia profesorilor lucizi care se îngrijiră să-i găsească un post de „scriitor" la Biblioteca Academiei. Scăpat de teroarea lipsei de bani, el se putu dedica pe deplin ştiinţei. Şi nu fără succes, deşi la acea dată Vasile Pârvan îşi căuta mai degrabă domeniul predilect, stabilit pentru câtăva vreme în Evul Mediu românesc şi în esenţiala chestiune transilvană. Ar fi voit, de aceea, să facă o monografie Al. Papiu-Ilarian, pe care poate că o şi terminase, propunând-o Academiei şi unor gazete ardeleneşti. Puţin din aceasta a şi apărut ici şi colo nu şi întregul, căci publicaţiile academice, controlate de Gr. Tocilescu, nu i se deschideau. La 20 de ani, bine orientat în ştiinţă, V. Pârvan căuta pe români în Cronica Notarului Anonim al regelui Bela şi întreprindea şi un studiu comparat al surselor acelui secol îndepărtat. Cerceta documentele slavo-române, culegea însemnări de pe manuscrise vechi şi încerca să examineze, într-o cărticică temeinică, *Şapte ani din istoria Moldovei. Alexăndrel-Vodă şi Bogdan Vodă* (1904).

Despre toate acestea se mai scrisese, Vasile Pârvan nu desţelenise un domeniu istoric şi cercetările lui, admirabile prin seriozitate, vădesc mai mult un efort de a învăţa rigoarea istoriografică precum nişte teze

de practicant cu mari gânduri de viitor. Licențiat la 1904 şi apoi bursier *Hillel* prin concurs în Germania, Vasile Pârvan sosea în 1904, de Crăciun, la Jena. De aci viața lui îşi câştigă irevocabil linia pe care, până la sfârşit, omul nu o va părăsi. În ciuda pauperității izbitoare, nimic din energia unui arivist nu se întrevedea în conduita lui. Spiritul lui Vasile Pârvan nutrea țeluri care depăşeau individul, oroarea de relativ era uriaşă. Mai mult decât repede trecătoarea viață de vedetă, el îmbrățişa ideile colective, soarta noroadelor, destinul național. Nu întâmplător se dedă jurnalisticii ofensive (la *Neamul românesc* şi la *Voinţa naţională*) susținând pe Iorga; totuşi, gazetăria nu-i fuse de ajuns căci ideea de a revigora simțul istoric la un popor aflat într-un moment crucial nu putea să ia chip fără opere fundamentale, fără baza unei culturi naționale salutare.

Jurnalist pasionat, Vasile Pârvan ştia să se oprească la vreme şi să se retragă în solitudinea Operei. În istoria românească scobora şi mai mult: în 1905 îi apăruse un studiu despre *Relaţiile lui Ştefan cel Mare cu Ungaria* şi altul despre *Începuturile poporului român*, o recenzie la o carte despre Dacia traiană se transforma în 1906 prin extensie, într-un studiu solid. Tot de atunci datează *Salsovia*, un fragment dintr-un studiu neterminat despre straja romană la gurile Dunării. La 24 de ani, în 1906, Vasile Pârvan îşi descoperise teritoriul istoric virgin, al său Far West era Dacia romană şi aceea protoistorică: pionier perfect, el se resemnase la gândul că o viață de om nu rezolvă în istoriografie, totul, dar poate zdruncina inerții. Extraordinară este la el maturitatea, Vasile Pârvan părea a fi intrat în cea mai explozivă tinerețe

biologică cu mentalitatea unui adult, înzăuat moraliceşte, impenetrabil la chemările turbulente ale vârstei. Comparat cu tânărul Lovinescu, Vasile Pârvan nu avea la 25 de ani aproape nimic din şovăielile tipice ale unui tânăr. Gândul la steaua lui care va răzbate îl apără de mizeriile unei biografii ancilare. Gazetele româneşti îl solicitau, omul făcea arareori câte un apel privat în scopul unui debuşeu jurnalistic. Scutit de turpinadele ambiţioase ale altora, Vasile Pârvan punea, în gazetărie, condiţii ferme. La *Viaţa Românească*, de pildă, cerea o colaborare pur ştiinţifică, stingerea cenzurii redacţionale, independenţă, în fine, sub raport politic. Încurcăturile inerente la un tânăr (articole pierdute, scrisori fără răspuns, capricii redacţionale) îi stârneau reacţii senine: omul avea un umor robust, de ţăran împăcat cu fenomenele, însă nimic nu izvora la el din capriciu ori din neseriozitate ci din scrupul ştiinţific şi din prea multe solicitări. Un simţ al culturii independente îl feri, încă de la început, de umilinţele pe care un tânăr părea obligat să-le îndure. Vasile Pârvan nu ierta nimic din ceea ce ar fi putut să sufoce autonomia, şi plecarea lui de la *Viaţa Românească* se consumă printr-o epistolă către Stere de o demnitate exemplară: „Iată în sfârşit o dată când suntem cu totul de aceeaşi părere: că anume trebuie să plec de la V.R. (...). Toate acestea ca o digresie de ordin academic, întrucât V.R. nu mai are acum nici o legătură cu mine". Tânărul Pârvan întruchipează, hotărât, o mare idee morală.[40]

[40] Artur Silvestri, *Tânărul Pârvan*, publicat în *Luceafărul*, nr. 1063, 38/18 septembrie 1982, p. 1, 7.

# Cultura ciclurilor istorice lungi Vasile Pârvan

Între reeditările ce aparţin unui fond ireductibil de simţire literară românească, opera lui Vasile Pârvan îşi are, de bună seamă, locul ei, alături de acelea aparţinând lui Haşdeu, Eminescu, Iorga şi Călinescu. În fond, aceştia reprezintă o adevărată pentadă directoare ce ne legitimează în universalitate ca popor şi înalţă omul român în planuri de cugetare ce depăşesc cu mult regimul clipei şi pătrund în sempitern.

Acest bărbat, cu biografie exterioară aproape fără semnificaţie, ce s-a zidit într-o operă de fapt încheiată în ciuda prea scurtei şi dramatic curmatei sale vieţi, reprezintă o idee de etică a cărturarului român ce-ar fi putut, în alte vremuri şi cu alte temeiuri de creaţie, să fie un anonim, precum anonimi rămăseseră cei ce ne-au lăsat *Miorița* şi *Meşterul Manole*; însă Vasile Pârvan ilustrează această biruinţă împotriva uitării erelor prea adânci de istorie şi o izbândă a sufletului român asupra unei istorii ce prea adeseori a însemnat existenţa „în calea tuturor răotăţilor”. Puţin înţeles în stricta contemporaneitate şi mai puţin evocat de cei ce îl urmară, Pârvan rămâne poate nu atât

un filosof-mit, precum l-a înfățișat G. Călinescu, ci mai degrabă acela ce a făcut posibilă o întreagă restituire a unei părți, poate chiar a celei esențiale, din ceea ce suntem şi, prin aceasta, cel ce a impus luarea în posesiune a totalității culturale române. El desăvârşeşte, de fapt, ceea ce începuse Haşdeu şi a dat anvergură lirică (adresându-se adică unui suflet ce se caută fără a se fi găsit încă) istoriografiei lui Nicolae Iorga şi a îndrumat pe G. Călinescu, poate mai mult chiar decât Ibrăileanu şi Iorga însuşi, făcându-l să fie cel ce este prin concluziile ce privesc, în *Istoria literaturii române de la origini şi până în prezent*, esențialul specific național. Mai mult decât arheolog, el este un istoric de viziune cum avuserăm foarte puțini şi, peste aceasta, este un filosof şi un istoric al culturii comparabil în penetrație cu cei mai de seamă cărturari ai veacului în aceste discipline de studiu.

Va mai trece încă, multă vreme poate, până când se va putea aprețui mai drept şi cu măsuri mai senine moştenirea acestui savant ce era, deopotrivă, şi un mare, incomparabil, scriitor.

La drept vorbind, o restituire treptată – cea dintâi, de fapt, între argumentele ce susțin o valorificare în toată puterea cuvântului – s-a produs în vremea din urmă, astfel încât putem spune că avem astăzi reprezentări ce sprijină efigia lipsită de impurități de mâine. Cele patru ediții ale cercetării de amurg care este *Dacia, civilizaţiile antice din Ţările Carpato-danubiene* (traducere şi îngrijire de Radu Vulpe, în 1957, 1958, 1967 şi 1972), *Începuturile vieții romane la gurile Dunării* (1974, cu aceeaşi purtare de grijă a lui Radu Vulpe, ce rămâne discipolul fervent şi merituos), o

ediție de *Scrieri* (1981, alcătuită de Alexandru Zub, cel mai pătrunzător dintre comentatorii operei celui ce a scris *Idei şi forme istorice* – moment fundamental în recuperarea unei imagini elocvente şi care, de fapt, ar trebui continuat sub forma unei ediții complete de *Opere* pe care nu se întrevede altcineva în afară de Al. Zub capabil s-o întocmească la cel mai înalt nivel posibil) şi, în fine, *Getica* (1985) – capodopera eruditului şi cu adevărat carte de căpătâi – configurează dimensiunile contribuției de răscruce pe care a dat-o arheologul, istoriograful, gânditorul.

Dar scriitorul ce medita visând cu ochii minții captivați de alunecări de nave eline? Îl aflăm în *Memoriale* editate, fragmentar, în 1973 şi integral în ediția de *Scrieri* din 1981 mulțumită osârdiei lui Al. Zub, ce-a simțit drept obligatorie restituirea marelui poet de versete antice care era Vasile Pârvan. Ceea ce rămâne deocamdată accesibil doar cercetătorului stăruitor (*Contribuţii epigrafice...*, un număr de minoria, cercetarea juvenilă privitoare la Alexăndrel Vodă şi Bogdan Vodă, alte câteva, puține, studii) nu reprezintă decât elementele secundare, nu însă neglijabile, ale unei opere oricum prezentă în conştiința culturii române de azi cu fiorul ei tulburător şi cu îndrumările fundamentale. Căci esențial este a spune, astăzi încă, şi înainte de a se dovedi la trecerea vremii, uimitoarea profunzime a imaginii ce ne-a dat-o Pârvan despre noi înşine: descoperindu-ne un trecut de o impresionantă vechime el a contribuit – în proporții ce încă nu se pot măsura întrutotul – la încredințarea că suntem un popor cu ciclu istoric lung, rezemat pe o continuitate de câteva ori milenară şi pe o unitate ce nu şi-a găsit

întemeierea abia în istoria europeană a erei creştine. Cine a dat *Gânditorul de la Hamangia* l-a dat şi pe Brâncuşi şi cine a închipuit *Hora de la Frumuşica* a fost apt a se exprima şi prin Lucian Blaga, prin Arghezi. Vechimea ne justifică şi ne explică viitorul (de care suntem capabili – precum spunea Călinescu – nu în virtutea tinereții noastre, ci tocmai datorită unei impresionante organicități cu obârşii ce se pierd în evuri fumegoase), fiind posibil mai degrabă prin acea istorie biruită, ce nu ne-a modificat esențial.

De fapt, lecția lui Vasile Pârvan, ce rezultă tocmai din vederi ale unor epocile şi depărtări de timpuri peste care se aşează punți ne arată că, acolo unde odată a crescut cetatea şi cetatea s-a năruit lăsând poate iarba să crească pe deasupra, a rămas, triumfător, duhul ei, ce a putut renaşte apoi în clipe prielnice.

Aceasta este, de fapt, lecția continuității unui popor capabil să înalțe – unul peste altul oraşe peste oraşe şi sate peste sate, ca la Troia, o Troie căreia, prin *Mioriţa* şi prin Creangă suntem contemporani.[41]

[41] Artur Silvestri, *Cultura ciclurilor istorice lungi*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1063, 32/12 august 1989, p. 1, 7.

# Un pârvanian: Dinu Adameşteanu

În vara lui 1969, pe o arşiță ca de Bărăgan, care făcea pământul să se fărâmițeze, însoțeam la nişte săpături arheologice, undeva aproape de Marea Mediterană, în oraşul Policoro, pe profesorul Dinu Adameşteanu, pe atunci supraintendent al antichităților Basilicatei. Omul, un român meridional oacheş, din Vlaşca, de statură mijlocie dar robustă, înveşmântat în nişte pantaloni uşori de doc, largi, şi o cămaşă cadrilată, cu mânecile suflecate, era pentru mine reprezentarea cea mai convingătoare a arheologului pur, mai cu seamă atunci când ajuns printre şanțuri adânci şi înțărcuiri enigmatice se simțea pe deplin în mediul lui care nu era actualitatea.

Trăsăturile feței lui negricioase, distinse, cu obrazul brăzdat de două cute pronunțate pornind de sub ochii încercănați şi până la buzele groase, erau colectate, parcă, de privirea aproape somnolentă, de cele mai multe ori abstrasă căci, asemeni savanților adevărați care nu mimează ci trăiesc totul pasionat, Dinu Adameşteanu era la tot pasul preocupat de obsesia lui care este şi astăzi arheologia. Nimic însă, la el, din cercetătorul exultant şi adeseori superficial, gata

de generalizări iuți și senzaționale: dimpotrivă, omul lua, cu uimire, în mână câte un fragment de vas antic, îl răsucea, îl curăța cu palma grea ca de țăran îl așeza apoi deoparte meditând și abia după cine știe câtă vreme, când probele se adunau în cantitățile trebuincioase, punea un diagnostic și compunea o comunicare concisă, doctorală, peste care însă nu se mai putea trece. Văzută cu ochi grăbit, opera lui Dinu Adameșteanu pare a fi a unui colecționar, cu manifestări în tot cazul mai rare, însă aceasta e o simplă impresie pe care profunzimea operei și de la un punct anvergura ei o contrazic.

Cine ar sta sa examineze bibliografia (pornind de la simplul memoriu de lucrări) ar observa numaidecât că pretutindeni este vorba de chestiuni, în felul lor, definitive. În plus, totul pare a pregăti marea sinteză care, fără putință de tăgadă, este *La Basilicata. Storia e monumenti* apărută în 1974 și de unde, recent, s-a extras într-o versiune abilă un însemnat fragment, tradus în românește cu titlul *Civilizații antice din Italia meridională* (Ed. Științifică și Enciclopedică, 1983). Este, curios, o pasionantă contribuție care depășește comunele cercetări arheologice, sobre și precise ca un raport ori ca o catagrafie: autorul e, neîndoios, și un gânditor pentru care studiul lumilor dispărute aduce materia cea mai nimerită și pentru reflecție.

Dinu Adameșteanu e, prin esența lui metodologică, *un pârvanian*, probabil unul dintre cei mai însemnați. El a și început, de altfel, studiul arheologiei, la București, într-un mediu în care fascinația lui Pârvan continua încă să se exercite la o temperatură foarte înaltă. Scarlat Lambrino, Gr. Florescu, Vasile

Christescu, Radu Vulpe, profesorii, prin ‘30 ai lui Dinu Adameşteanu, sunt, este fapt notoriu, discipoli fideli ai lui Vasile Pârvan şi urmele pe care anii românești de formație le-au lăsat se văd, la savantul stabilit înainte de război în Italia, până azi.

De altfel, modelul Pârvan e şi pentru Dinu Adameşteanu o certitudine: arheologul nu face din aceasta un secret şi, de altfel, a explicat, nu demult, însemnătatea soluțiilor anterioare în explicația colonizărilor greceşti. El îşi propusese, în sinteza lui, „cunoaşterea aşezărilor epocii fierului şi a contactului stabilit de acestea cu lumea coloniilor elenice de pe coastă, a momentului şi a manierei în care s-a produs acest contact; o problemă, aceeaşi, care îl preocupase şi pe Vasile Pârvan cu aproape 60 de ani în urmă”.

Pârvaniană nu este aici numai tema, ci, până la un punct, şi dezvoltarea ei, căci Dinu Adameşteanu e nu doar un arheolog admirabil, ci şi un scriitor ştiințific foarte interesant. Descripții amănunțite şi expresive de obiecte sunt la el, ca şi la Pârvan, numeroase: omul lasă nu doar măsurătorile reci să vorbească ci şi sensibilitatea, care e a unui cunoscător de artă veche foarte documentat. Tot soiul de statui, de teracote, de oinochoe, de amfore şi lekynthos, de cratere, oglinzi şi kriofori par a ieşi, de îndată ce ochiul arheologului se îndreaptă către ele, din muțenia lor, „vorbind” emoției istoricului care recreează clipa cea repede dispărută.

Am văzut, la *Museo Siritide din Policoro*, şi eu numeroase din aceste obiecte pe care Dinu Adameşteanu nu doar le-a adus la lumină, dar le-a şi explicat cu o remarcabilă abilitate a expresiei, în acelaşi timp

academice şi literare şi înţeleg poate mai bine decât alţii, cât este erudiţie şi cât este artă în arheologia lui Dinu Adameşteanu.

Însă astfel de elemente, prin care el urmează pe Vasile Pârvan, nu sunt izolate. Dinu Adameşteanu are asupra tradiţiei culturale româneşti o concepţie dintre cele mai pozitive.

El a învăţat, de pildă, de la Scarlat Lambrino câte ceva despre aerofotometrie şi a dezvoltat acest soi de investigaţie într-atât, încât e azi socotit printre cei mai de seamă specialişti ai lumi. Triumf al ştiinţei, căci pe fotografiile de teren, luate din avion, de la înălţime, părând ca o pictură abstracţionistă, expertul vede acolo unde sunt fortificaţii, planuri de cetăţi, concentrări de locuinţe, temple, canale pe care individul comun nu le distinge.

Specialist în arheologia, ca să zic aşa, „începută din văzduh", Dinu Adameşteanu exemplifică şi o viziune mai elastică asupra civilizaţiilor, cu origina, şi aceasta, în cercetările lui Vasile Pârvan.

El s-a preocupat, în principal, de Magna Graecia, care este sudul italian colonizat, acum două mii cinci sute de ani, de greci. Un studios de concepţie mecanicistă şi centralistă, s-ar fi rezumat să descrie doar efectele civilizaţiei eline, însă Dinu Adameşteanu nu s-a oprit aici. Cercetările lui, continuând pe acelea din *Getica* şi *La pénétration hellenique* au şi o însemnată proporţie de istorie a civilizaţiilor, în ceea ce priveşte raporturile dintre colonişti şi indigeni. El începe să creeze, admirabil, teze noi încă de la examenul artistic şi observă că stilurile sunt, în Magna Graecia, combi-

nate, cu origini eclectice şi cu neputinţă de fixat într-o arie unică.

Aşa apare, în adevăr, originalitatea iniţială a civilizaţiilor zise mai târzii, printr-o retortă cu aluviuni numeroase, a căror combinaţie nouă naşte un compus prin sine original. Odată ce acesta se dezvoltă omogen, el generează un stil nou.

Dacă reflexul colonizării e, în cultură, imitaţia, la un moment primordial, aceasta nu vrea să spună că în timp raportul indigenului cu colonistul ar rămâne eminamente pasiv. Dinu Adameşteanu a demonstrat că avem aici un proces reversibil şi că în ceea ce priveşte Magna Graecia, atunci când era gata înfăptuită prima unitate de civilizaţie, s-a produs, cum era şi natural, revolta fondului indigen: aborigenii aveau, de altfel, în secolul al IV-lea î.e.n. o artă hotărât originalizată. Efectul produs, cum zice sugestiv autorul, „de aluatul culturii elenice în plămada indigenă" nu era decât, să zicem aşa, ocazia stilistică, acea „plămadă" devenise, imperceptibil, „aluat".

Pentru Dobrogea, procesul a fost revelat, cu mulţi ani în urmă, de Vasile Pârvan; pentru Italia meridională – de Dinu Adameşteanu. Ce imagine mai elocventă s-ar putea închipui decât aceasta, a tradiţiei confirmate de Dinu Adameşteanu, acest admirabil arheolog şi gânditor pârvanian?[42]

[42] Artur Silvestri, *Modelul Pârvan*, publicat în revista *Luceafărul,* nr. 1105, 27/9 iulie 1983, p. 1, 6.

# Nicolae Bălcescu
# Recucerirea memoriei

Întâia expresie a unui enciclopedism critic în cultura românească trebuie socotită a fi, în opera lui Nicolae Bălcescu, *Puterea armată şi arta militară de la întemeierea Principatului Valahiei şi până acum* (1844), un opuscul conținând un proiect de studiu conjugat şi, deopotrivă, de examinare a documentelor, năzuind a însoți, prin aceasta, dimensiunea enciclopedistă cu o metodă critică, aceea care, înainte de toate, dă criteriile imodificabile şi asigură durabilitatea unei viziuni.

*Puterea armată şi arta militară…* pornea de la absențe şi de la goluri, considerând, cu dreptate, că *o istorie adevărat naţională ne lipseşte*, însă nu istoria propriu-zisă ca fenomen obiectiv şi nici documentația ei. Documentele sunt, însă inițiativele românești în a le colecta şi a face sinteză ar fi lipsit: istoria „zace încă supt praful cronicelor şi documentelor contimporane. Nimeni până acum nu s-a încercat s-o dezgroape." Şi încă nu toate inițiativele, ci mai degrabă acelea românești căci, zice Nicolae Bălcescu, istoriile, câte se scriseseră, n-au făcut decât biografia *stăpânitorilor*. Aşadar, a scrie „istorie românească" ar fi a

scrie „istoria poporului românesc”. Aşa fiind, rezultă că istoria însăşi e o formă enciclopedică de vizionare a unui obiect prin el însuşi divers.

Aceasta reclamă, înainte de toate, prezența laolaltă a evoluției ideologiilor şi a lumii sociale, a moravurilor şi comerțului, a culturii şi mentalităților, a face, într-un cuvânt, Enciclopedie: „Nimeni nu ne-a reprodus cu acuratețea – adaugă Nicolae Bălcescu – instituțiile sociale, ideile, sintimentele, obiceiurile, comerțul şi cultura intelectuală a vremi1or trecute.”

Apoi, documentația încă neadunată atunci şi care, pentru un istoric, e trebuincioasă ca şi aerul însă anevoioasă şi pretinzând sforțări mai presus de puterile unui om, Nicolae Bălcescu propune, pentru istoria ca enciclopedie, o altă adunare, posibilă, de enciclopedişti şi, prin aceasta, o elaborație în colectiv, aptă a recupera prin sinteze parțiale ceea ce încă era cu neputință de îndeplinit de o singură minte. „Nu pot pretinde a fi istoricul țării mele”, zicea el şi în aceste vorbe nu mai răsună umilința retorică a lui Eftimie şi Azarie, ci o tristețe de om lucid şi pentru care veacuri de rupturi se consumaseră într-un mod dramatic.

Aşa încât, *Puterea armată*... este doar o ipoteză şi o încercare de metodă, o propunere care să acopere, provizoriu, goluri, ieşită din sentimentul unei necesități de neamânat.

„Cât de mare trebuință însă am avea de o asemenea istorie!” – zice Bălcescu, încercându-se a recupera ceea ce era de făcut cu mult înainte de el şi nu fusese cu putință din motive de nenoroc.

Istoria însă este acum o chestiune de misiune: „Prin această mică scriere, imperfectă în mai multe

priviri, am voit numai să arăt chipul şi drumul ce ar trebui a se lua spre a se scrie o istorie, încredinţat că, târziu sau curând se va ridica şi între români un om, care să aibă curajul şi vrednicia să ia asupră-şi această înaltă sarcină."

În totul, istoria e văzută de Nicolae Bălcescu ca evoluţie a unui popor, înlănţuind fenomene cu organicitate: „Soarta părinţilor noştri a pregătit pe a noastră; instituţiile lor sunt baza instituţiilor noastre." Suntem, aşadar, consecinţa unui proces cu vechime şi un popor *cu părinţi* şi cu instituţii tradiţionale, evoluţia fiind, ca europeni, o confirmare a unei realităţi sociale de popor vechi şi organizat încă de la începuturi în cadre europene. Alţii au găsit mai târziu ceea ce românii găsiseră în vremuri imemoriale – aceasta e ideea. La drept vorbind, Bălcescu vorbeşte din Europa despre o Europă unde în chip natural românii există.

Punctul lui de vedere este al unui european fără complexe inutile de inferioritate. „Publiciştii de acum ai Europei luminate" nu propun românilor ceea ce ei nu cunosc, ci întăresc doar organizări aci tradiţionale, luminismul ei, cu „drepturile sfinte ale omenirii" sunt aci tradiţie şi apărarea acestor principii este, la români, o etică şi nu doar ideologie de o clipă.

Este limpede că Bălcescu voia să corecteze o viziune prea de tot deterministă, făcând, aceea, din revoluţionarii români o reflectare a *luminismului* european şi aceasta arată că, în gândul lui, exista o altă tradiţie pe care o socoteşte demnă de a fi resuscitată.

Intuiţie excepţională: într-adevăr, *luminismul* vine aici, prin fanarioţi şi prin habsburgi, reformismul iozefinist şi populismul de *graeculi* şcoliţi la Paris şi

cititori ai enciclopediei franceze nu sunt de ajuns spre a explica o revoluțiune pornită de la nişte țărani din țara aurului jefuit şi de la un pandur din Gorjul Tismanei. Există aci o presimțire a istoriei de recesivități şi recuceriri fundamentală la români; intervenția catastroficului, a grelelor împrejurări care aminteşte de istoriografia moldavă, de Miron Costin de o pildă, nu afectează întregimea acestor tradiții ci doar părți, rămânând doar, pe acestea, a le resuscita.

Astfel văzută, istoria devine o soluție pentru contemporaneitate şi, deopotrivă, proiect. Revoluția, dacă se va face, (căci suntem, cu *Puterea armată…*, la 1844) va fi organică şi nesângeroasă ori nu va fi deloc, ea nu ar năzui la răsturnări, ci la *regeneraţie*. Istoricul nu-i, aci, reformist şi gândul lui nu traduce un program cu mărginiri de spirit burghez, el presimte necesitatea de a valorifica, în termen nou, ceea ce s-a dovedit valabil în condițiile date şi a lega o tradiție de acolo de unde ea se subțiase şi devenise inactivă. Doctrina „regenerației" îl aşează pe Nicolae Bălcescu în precursoratul eminescian.

Regenerația nu-i doar un proiect politic ori militar şi istoricul nu este aci un iuncher cu îndemnări către conspirație şi sedițiune, el este mai înainte de toate, un om al gândului, un gânditor, şi un om al scrisului, socotind că o continuitate adevărată e mai cu seamă aceea realizată într-un intemporal al spiritului. Istoric fiind, Nicolae Bălcescu propune literaturii române o ipoteză de evoluție unde regeneraţia se întemeiază mai întâi pe istorie şi alege pentru aceasta un ligament fundamental într-o literatură care trăise, încă de multă vreme, prin istoriografi. Uvrajurile stu-

diate de el nu-s cu necesitate doar document, ele sunt deopotrivă, spirit şi literă, literatură adică, şi nimic nu ne împiedică a observa că, în mijlocul veacului al XIX-lea, Bălcescu invocă o literatură de letopiseți, de învățături şi historii, toate manuscrise şi aparținând mai cu precădere ultimei sute de ani. Puține din ele sunt anterioare clasicismului istoriografic moldovenesc şi, la drept vorbind, doar unul, acela al *Învăţăturilor lui Neagoe Basarab* (opțiune altminteri esențială căci propune o etică, posibilă, a elitei naționale contemporane cu el); cele mai multe aparțin epocii manuscrise, acelui secol al XVIII-lea enciclopedist şi rustic (descris atât de convingător, în câteva studii recente, de Ciprian Zaharia) şi unde cronicile sunt editate prin copiere şi nu la tipografie ci, din nou şi ca în Evul Mediu, la scriptoriu.

Bălcescu citeşte şi citează pe Radu Greceanu şi pe Cantemir, pe Ureche, pe Stoica Ludescu, pe Costin şi studiază, dintre străini, pe Bonifinius şi Dlugosz. Acestea sunt bibliografia şi obiectivul corecțiilor istoriografiei clasice moldave după cum Sulzer şi Engel, consultați aci, constituiseră temă de examinări pentru Şcoala Ardeleană.

Istoricul reînnoadă un fir de acolo de unde trebuia, renunțând la tradiția incompletă a romanității de strictă observanță uniată şi propune o reproducere îmbogățită a unei istoriografii cu adevărat lipsită de condiționări. El combate, ca şi Dimitrie Cantemir, imaginile deformate, cu tradiție în istoriografia imperială şi propune o altfel de optică: românii nu-s *barbari*, ci un popor cu civilizație ordonată de principii abia mai recent confirmate de evoluția europeană, mai

înceată aceea şi uneori şovăielnică. Ei au o tradiţie şi nu-i vina lor că aceasta nu se vede când nu se doreşte a se vedea:„Într-însa mai cu seamă am vedea că, în acele veacuri ce numim barbare, părinţii noştri adoptară nişte instituţii întemeiate pe nişte principii pe care publiciştii de acum ai Europei luminate le găsesc de cele mai raţionale. Într-însa am vedea că drepturile sfinte ale omenirii au găsit totdeauna apărători într-această ţară, că părinţii noştri le-au cunoscut, le-au preţuit, s-au jertfit pentru dânsele." Românii au „rangul" lor ce „li se cuvine între popoarele Europei" şi întârzierea acestei recunoaşteri face trebuitoare operaţiuni altfel superflui. Istoria şi scrierea corectă a ei însemnează, pentru români, nu hiperbolă, ci restaurarea unei imagini adevărate, triumful adevărului. Nimic nu ne împiedică a zice, cu documente, că întâia armată cu permanenţă din Europa (aşa cum zice Nicolae Bălcescu**)** este aceea a românilor şi, în treacăt fie zis, această Reconquistă ştiinţifică, unde hotărâtoare e proba, continuă într-un anumit sens pe Cantemir şi pe Stolnic, însoţindu-se atunci cu Kogălniceanu şi presimţind pe Haşdeu şi Eminescu, Iorga, Pârvan, G. Călinescu şi Lucian Blaga.

*Discursul asupra metodei*, al lui Nicolae Bălcescu (care este *Puterea armată şi arta militară*...) inaugurează, de aceea, un proiect de restauraţie istoriografică naţională.[43]

[43] Artur Silvestri, *N. Bălcescu*, *Recucerirea memoriei,* publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1363, 26/25 iunie 1988, p. 6.

# Călătorii din alte vremi
# Documente de istorie autohtonă

Întâile vehicule apărute în cultura românească sunt, de bună seamă, acelea biblice înfățișate prin zugrăveli pe zidurile vechilor ctitorii. *Tetraevanghelul*, *Sinaxarele*, puzderia de hronografe religioase tălmăcite în slavoneşte şi popularizate mai apoi de către copişti au, față de această literatură fără cuvinte, o posterioritate cronologică indubitabilă căci, înainte de adaptarea Bibliei prin cuvinte, lumea ei pătrunsese la români prin imagini.

Acest Ev Mediu românesc, cu imaginație providențialistă, e, cu toate acestea, un lung Ev Mediu autohton căci mai nimic din ceea ce pictorul religios trebuia să desfăşoare mural nu rămânea la dimensiunile civilizației inițiale. El scoboară mitologia în lumea lui nemijlocită şi chiar dacă era împins de canoane să închipuie mărginit, nu avea puterea de a se sustrage, realității proprii.

Popoarele de sfinți, înfățişate pe pereți, sunt mulțimile vieții curente a zugravului anonim, carele grozave, huruind prin Vechiul Testament, sunt căruțele vremii lui, apucate de la moşi, bărcile miracolului isusiac sunt luntrile monoxile, de la Istru.

Erminia era, pentru zugravul român, o pură indicație scenografică şi atunci când el trebuia să învie mitologia îi rămânea, spre a o însufleți, teritoriul întins al vieții; spiritul arheologic, reconstitutiv, nu e al medievalului care vede pe Iisus ca şi pe un țăran de prin satul lui.

Aşa cum, spre a face o mai numeroasă armată creştină, prelații traduceau Biblia în limbile popoarelor barbare făcând-o, în acest chip, inteligibilă, zugravul punea, în liniile canonice, etnografia locală.

## Locomoția unei lumi de țărani

Aşadar, în acest cronici murale, închipuind tablouri de Biblie țărănească, e substanță autohtonă pătrunsă acolo prin fatalitatea adopțiunii. Vehiculele Bibliei pictate sunt, fără de îndoială, vehiculele acelei vremi româneşti; ele adâncesc prin cultură nota țărănească virtuală, adăugând la ea o şi mai acută materie a civilizației rurale.

Biblia, fiind o emanație a unor neamuri, primitive, fără invenție tehnică, este lumea locomoției țărăneşti şi căruțele ei, caii, luntrile providențiale plăceau culturilor cu un considerabil caracter rural, cum era, într-o bună măsură, şi aceea feudală a românilor.

Cultura începea, ca atare, prin accentul țărănesc şi în absența umanismului occidental, iubitor de greci şi de latini, locomoția românească fu lipsită de carele alegorice, de litiere şi de cvadrige, pătrunse abia mai târziu pe un canal erudit şi artificios. Locomoția cul-

turii româneşti feudale e locomoţia biblică, adaptată la condiţiile săteşti locale. În biserica mănăstirii Voroneţ, de pildă, o ridicare la cer a Sfântului Ilie e zugrăvită în chipul unui drum de cărare, unde sfântul e ascuns pe jumătate în căruţa lui adâncă, cu roţile mari.

Căruţa Sfântului Ilie, de la biserica brâncovenească din Făgăraş, e ca o brişcă transilvană.

O icoană a Sfântului Ilie, de la biserica Gorgani din Bucureşti, îl reprezintă pe acesta urcând la cer, într-o căruţă trasă de un echipaj.

Lumea ţărănească, aceea a căruţei şi a brişcii, era proiectată de zugravul religios pe un enorm cer sufletesc şi pe catapeteasma mănăstirilor.

Canonul bizantin îl reprezenta pe sfânt, urcând cu căruţa spre cer în carul solomonian, însă cum vehiculul e văzut în chipul căruţei româneşti scitice, fără leuci, uşoară, pentru tracţiune repede.

Potrivirea cu o lume autohtonă mergea, fără îndoială, mai departe şi a reprezenta pe sfinţi în chip de vizitii, la un popor care l-a dat mai apoi, pe Moş Nichifor Coţcariul, nu era departe de adevărul realităţii.

## Vehicule ale visului

Însă carele de foc, prevestind grozave cataclisme nu sunt româneşti şi aduc cu ele imaginaţia eshatologică, teribilul baroc, dacă nu chiar trezesc ecouri de vechi cult arhaic. Ele au legături în mitologiile solare străvechi, întruchipează, mai apoi, apoteoza imperială dar prin *commendatatia animae* au o semnificaţie

funerară. Un vehicul reprezentat cultural, nu mai e realistic un obiect ci o hieroglifă de sedimentații culturale, o nebuloasă de sensuri care trec, prin individ, în act.

Pentru români, viețuitori într-o lume unde calul e și un vehicul de preț, cabalinele nu întruchipează o pură ilustrație mitologică.

Într-o civilizație feudală, de cavaleri, Sfântul Gheorghe, care e un sfânt călăreț, ținea locul boierului a cărei condiție pedestră era de neimaginat.

Calul exemplifică mitul biblic însă mai vârtos decât acesta – ideea de ierarhie. Inadaptabile, însă absorbite pas cu pas prin cultură, sunt aci alte soluții în locomobile. Dacă arca lui Noe nu place spiritului românesc, lipsit de ideea catastrofei finale prin aceea că are un pronunțat simț cosmic, îngerii ilustrând o utopie umană, îl captivară.

În bisericile maramureșene, Sfânta Treime e înconjurată de evangheliști și de îngerii zburători; îngerii păzesc, în alte părți, roata apocalipsului și zboară pretutindeni, chiar și în miniaturile așezate pe manuscrise.

Acest potop de îngeri, sporit apoi și de literatură, aduse mitologia unui regn pur, cultivat de lirismul erotic și, prin apocrifele despre Lucifer, o întâie senzație de zbor în prăbușire, de cataclism cosmic în urmarea unei judecăți domnești definitive.

În Biblie, îngerii apar la tot pasul ca și cum ar fi mânați de un misterios mecanism și această idee de miracol creștin aduse, e de crezut, o imagine fabuloasă despre lume, valorizată mai târziu prin lirism.

Desfăşurând levitaţii, omul vremilor feudale fuse, cu toate acestea, străin de ceruri şi cu greu s-ar putea închipui în această lume de reprezentări alegorice o viziune a pământului privit de sus.

Zugravul medieval şi, odată cu el, scriitorul îmbrăţişează universul prin ierarhii, aşezând ochiul imperfect artistic, pe treapta cea mai de jos.

O miniatură din vremea lui Matei Basarab, de pe un *Tetraevanghelier* din 1643, reprezintă pe evanghelistul Matei isprăvind, alături de un pupitru unde zac pana şi cernelurile, să scrie cărţile sacre.

El este scriitorul acelor vremi grozave, solitar şi umil, îndărătul căruia stă, ca un principiu moral, îngerul izbăvitor.[44]

[44] Artur Silvestri, *Călătorii din alte vremi. Documente de istorie autohtonă,* fragment din volumul *Vehiculele literaturii române,* publicat în *Almanah BTT*, 1989, p. 132.

# Dan A. Lăzărescu
# *Imaginea României prin călători*

Întâia sinteză de factură hotărât imagologică, pe care o avem abia acum este *Imaginea României prin călători*, schițată de Dan A. Lăzărescu şi proiectată să se desfăşoare în mai multe volume, dintre care cel dintâi e dedicat intervalului cronologic dintre 1716-1789 (Ed. Sport Turism, 1985). Autorul, care ne dăduse mai demult o solidă *Introducere în shakespearologie*, e, fără îndoială, dintre aceia care simpatizează cu inițiativele insolite şi, cu toate acestea, necesare unei culturi şi *Imaginea României prin călători* e de privit din această perspectivă.

Acum, el nu porneşte în prospecția unui teritoriu cu totul vid, deşi examinările parțiale care se făcuseră nu aveau înfățişarea sistematică pe care o au acestea de azi (căci imagologia e, orice s-ar spune, o disciplină ştiințifică recentă). Cu Nicolae Iorga, mai cu seamă (în *Istoria românilor prin călători*'), cu Paul Cernovodeanu (*Imaginea ţărilor române la călătorii străini din secolele XVI – XVIII)* şi (*Societatea feudală românească prin călători străini – secolele XV-XVIII)* şi cu instructiva cercetare a lui G. Lăzărescu şi N. Stoicescu (*Ţările române şi Italia până la 1600)* se

întreprinsese câte ceva, pornind, cu Iorga, de la o intuiție a imagologiei şi apoi de la îndemnări de metodă nouă. Un studiu al lui Adrian Riza despre *Ardeal* (apărut, vreme de câțiva ani, în revista *Transilvania* şi deocamdată rămas acolo are legături cu asemenea preocupări. Totuşi, o hartă sistematică a României văzută cu ochi străin nu se poate compune din asemenea cercetări, unele admirabile, altele lăudabile, şi este meritul lui Dan A. Lăzărescu de a face pentru întâia oară un desen precis şi conceput cu rigori: examenul lui este pretutindeni al unui savant, preocupat de clarificări în direcția ştiinței.

Mai întâi de toate, Dan A. Lăzărescu a expus într-o prefață cuprinzătoare principiile pe care le-a pus în lucrare, spre a explica, atunci când face analizele propriu-zise, temeiul câte unei disociații. A extrage dintr-o materie adeseori tulbure o imagine a României în optică străină este, zice el, o îndeletnicire nu uşoară şi care presupune măsurători mai multe decât cele normale, obligatorii totuşi din motivul unei subiectivități de vedere care poate strica şi ceea ce înregistrase corect. O imagine e, în absența temeiurilor ştiințifice, o materie aptă de a fi transmisă, printr-un soi de „folclor ştiințific" (formula este a lui A. Riza), falsificând pentru un public ignorant, ceea ce la origine putea să fie cel mult o realitate parțială:

„Numeroase informații, zice Dan A. Lăzărescu, a căror falsitate istoricii români au evidențiat-o de multă vreme şi care nu-şi mai află rostul în vreo carte de istorie a românilor, capătă, în schimb, importanța cuvenită într-o asemenea lucrare de imagologie, căci ele au putut contribui la făurirea unor imagini neveri-

dice în opinia publică europeană, pe seama poporului nostru. De la caz la caz, va trebui deci să ne străduim să detectăm izvorul care a îngăduit o asemenea imagine istorică sau socială deformată, ori motivația specifică publicistului sau informatorului acestuia care a favorizat făurirea ei. Istoria Românilor trebuie deci să se îmbine, de la epocă la epocă, şi cu istoria Europei şi cu etapele culturii."

Din moment ce imaginea rezultă dintr-un contact adeseori superficial (şi nu o dată mediat) cu lumea românească, ar reieşi că imagologia este destinată verificărilor, prin raport la realitatea documentată. Ea are a porni „din lăuntru în afară", „în speță de la realitățile românești, așa cum s-au oglindit ele sub formă de imagine". Suntem aci în domeniul unei discipline de aspect genetic. Spre a distinge mai bine o astfel de materie, este necesar, mai întâi, a stabili îndeletnicirile şi chiar compoziția etnică a celor care generează imaginea. Ei sunt, sub raportul etniei, aparținători ai populațiilor cu orânduire de fel imperial; apoi sunt, din unghi profesional, politicieni, savanți, diplomați, călători şi publicişti între aceştia trebuind să numărăm două categorii distincte, români francofoni şi străini care viețuiesc temporar în România. Cu excepții neînsemnate, e de văzut că politica are şi în acest domeniu funcțiunea ei şi ar fi extravagant a pretinde acestor autori să se rețină de la trebuințele unei activități care nu este întotdeauna legată de răceala ştiinței. Chiar şi atunci când ochiul străin este onest şi voieşte a vedea cum se cade (având independență relativă şi fiind lipsit de interese imediate în România) imaginea poate să se tulbure din motivul intermediari-

lor. Sunt rari, zice Dan A. Lăzărescu şi are dreptate, străinii care se sforţează a înţelege în materie de români mai departe de informaţiile pe care clasa superpusă le dă (suntem în vremi fanariote).

Deseori falsificările pornesc de la raporturile fragmentare ale europenilor, informaţi asupra României de o aristocraţie alogenă, fanariotă, în bună parte, în sud şi în est şi maghiară în Ardeal. Din ştirile dragomanilor constantinopolitani, ale boierilor francofoni din Principate, ale nobilimii maghiare ce poate ieşi în materie de istoria României? Ceea ce ar rezulta de aici este o nebuloasă de ştiri, cifre, previziuni, dibuire istorică şi documentaţie parţială şi de unde imagologul ar trebui să deducă „elementele stăruitoare", desfăcându-le de elementul conjunctural, de „notaţiile subiective frecvent discordante", de „numeroase şi surprinzătoare reticenţe şi ignoranţe". O imagine este un şir de stratificaţii între care unele depuneri pot fi active (din raţiuni uneori imprevizibile) şi altele recesive, trebuind să ţinem seama, în studiul transmisiilor care se întreprind, de raţiuni care au deseori origine politică europeană. Pe scurt, românii ar preocupa Europa de pe la începutul epocii fanariote din raţiuni dintre cele mai felurite. În Settecento, motivele sunt în număr de trei: „chestiunea Orientului", insolitul „fenomen fanariot, şi „comerţul prin Strâmtori".

După 1821 şi până la 1848 avem a face cu imagini corectate prin raport la modernizarea societăţii româneşti, legată în chip exclusiv de „francizarea limbii de salon" şi de negoţ (prin circulaţia pe Dunăre în vase cu aburi); apar studenţii români în Europa şi se produce călătoria lui Dinicu Golescu. După 1848

sunt de văzut ideile de Independenţă şi de Unire; după 1859, elocventă este poziţia faţă de Cuza. Apoi, Independenţa şi, în fine, unirea Transilvaniei cu Principatele Române. Faţă de istoria românească adevărată pe un astfel de tablou nu sunt noutăţi mari, însă trebuie să vedem aci inteligenţa imagologului care a scos, dintr-o puzderie de aluviuni, substanţa medulară.

În realitate, imaginile au contururi cu totul incerte şi când trece la examinările propriu-zise, Dan A. Lăzărescu lasă să se vadă mai bine tulburările adeseori profunde privitoare la istoria românească. El porneşte de la fanarioţi, a căror propagandă în Occident mergea în direcţia unui fals; Constantin Mavrocordat, de pildă, voia să se prezinte drept un despot luminat. Românii, ocupaţi de o xenocraţie înapoiată şi antinaţională, nu sunt decât un instrument în iluzia unei resurecţii, aceea a Imperiului bizantin. Cele mai numeroase surse occidentale ştiu câte ceva despre români, întotdeauna pornind de la fragmente şi când nu sunt hotărât rău-voitori astfel de exploratori în Principate, au o perspectivă care este a lumii occidentale şi nu înţeleg sensul istoriei popoarelor aşa-zise mici. Del Chiaro, de pildă, semnalează istoria fără izvoare a românilor, memoria, subţiată a clasei superpuse, împrejurarea că la români boierii sunt mereu „hicleni" şi îl trădează pe vodă. Optica e mereu cantacuzinească şi alte ştiri sunt pitoreşti, cum ar fi acelea privitoare la Şerban Cantacuzino. El ştie geografie, are informaţii etnografice şi este instruit în privinţa religiei, alcătuind şi cronologii de domni, însoţite de caracterizări succinte. Ceea ce îl obsedează este imperialismul turc, însă imaginea pe care o lasă asupra României e aceea

asupra unui teritoriu care ar trebui împărțit între *Marele Turc* şi *Augustul împărat*. O *Istorie ecleziastică*, întocmită de un abate, Fleury, înainte de ştirile oferite de Cantemir Occidentului, nu are mai mult decât câteva rânduri despre români, şi toate nesemnificative: limba este de origine tulbure, un voevod, Latco, ar fi simpatizat cu catolicii, Vlad Dracul s-ar fi asociat cruciaților, valahul Ioniță ar fi păstrat legăturile cu Roma catolică. Perspectiva e aici a unui occidental, cu respect față de catolicitate şi pentru care românii nu sunt altceva decât un popor de schismatici, marginali, poate că latini. Nişte relațiuni de călătorie, ale lui sir Porter şi ale savantului Boscovich, dau o imagine a românilor explicați prin ideea de Imperiu Otoman: pentru ei, domniile fanariote au şi un aspect ocult. Mult mai izbitoare e dimensiunea secretă a fanariotismului la J. L. Carra care scrisese, la 1777, o istorie a Moldovei si a Valahiei, cu multe imprecizii care vor folosi apoi şi altora; era un aventurier, fugar din Franța şi „iluminat" în direcție francmasonică, a cărui optică ține de difuzionismul luminist pentru care Europa are o rațiune de a fi din punctul de vedere al diriguirii de conştiințe.

Acest Carra e unul dintre aceia care configurează un proiect de recuperare a Orientului, în urmarea unei obsesii de împărțire a lumii, după croială occidentală, care în vremi tulburi; precum acelea, a făcut nu o dată carieră (un studiu, solid, al lui Trandafir Djuvara, din 1914, este capital pe o temă cum este aceasta). În sfârşit, un ofițer, Guynement de Keralio, folosind informații luate şi de la Cantemir, este întâiul care aduce substanța de substrat getismul, şi mulțimea

de ştiri privitoare la vestimentaţia getică, la cetăţi, şi la Zamolxis, este surprinzătoare prin raport la moment. Alţii, cum ar fi generalul Baur, un cartograf, fac catagrafie. Ignaz de Raicevich este autorul unui studiu meticulos, croit din perspectivă austriacă, în vederea unei invazii. Domenico Sestini e un savant interesat de abstractul românesc, Francesco Griselini dă întâile imagini ale *Banatului timişan*, alţii desfăşoară imagini ale problemelor Mării Negre din perspectiva diplomaţiei europene.

În totul, este un extract de mentalitate europeană văzută în aspectele ei exclusiviste: pentru Europa, românii nu sunt decât o poporaţie aproape orientală, barbară, de o latinitate îndoielnică, trăind sub imperii şi care trebuie elogiată pentru coagularea populară şi certată pentru administraţie şi rânduială socială, acestea foarte simplificate. *Imaginea României prin călători* este, încă de la întâiul volum, un rezumat de istorie românească reflectată în Europa, cu intuiţii uneori admirabile cum ar fi aceea a noţiunii de *Aufklärung* (aşadar *Luminism*) înţeleasă ca o întâie îndemnare către euro-centrism; când mentalitatea intelectuală ajunge la noţiunile de libertate, de egalitate şi de drept universal al omului, ea descoperă, cu toate acestea, ideea de supremaţie a Europei. Este un paradox pe care un studiu de imagologie, cum este cel al lui Dan A. Lăzărescu îl desfăşoară prin efectele lui *à propos* la români.[45]

---

[45] Artur Silvestri, *Dan A. Lăzărescu, Imaginea României prin călători, vol. I*, în revista *Luceafărul*, nr. 1250, 17/26 aprilie 1986, p. 2.

# Vehiculele literaturii române

Mai înainte de cronicari niciun vehicul adevărat nu tulbura spiritul scriitorului român, în afară de biblicele care de foc şi de boierescul cal domnesc, pătruns acesta în câte o fugoasă machetă, în două rânduri, de viaţă directă în materie eclesiastică. Era de trebuinţă ca literatura să se dezbrace de ritualistică şi de spiritul obstrucţionist bisericesc spre a vedea lumea în jur şi a descrie ceea ce ochiul vedea fără ocheanul *Noului Testament*. Totuşi, nici cronicarii nu sunt nişte umblăreţi, ci mai degrabă sedentari, esteticeşte, voind a contempla umanitatea din perspectiva moşiei şi a demnităţii ierarhice, străini de plăcerea mişcării în spaţiu şi de aventurismul marilor exploraţii. Acest temperament oţios, care este al lui Grigore Ureche şi al lui Ion Pillat, de nu cumva se colorează sumbru, la Miron Costin şi la Pârvan, se întăreşte în literatura română încă de la întâile manifestări cu valabilitate estetică.

„Nomadismul" diplomatic al lui Milescu Spătarul nu indică nicidecum o constituţie de aventurier, căci valahul nu e Marco Polo şi nici Camoes, ci mai degrabă o iniţiere geografică rezultată din ameninţa-

rea biologică cea mai profundă, dintr-un, pe scurt, compus anxios. Voiajul lui chinezesc, „Siniada" lui diplomatică sunt, de aceea, nişte elemente secundare, interesante din unghiul observaţiei exotice şi cu mult mai puţin din acela al instinctului migrator.

Nici Dimitrie Cantemir, care era spiţă de domn şi călărea, precum nici Ion Niculce, om de la ţară, cu mentalitatea de pedestru, nu dau semne a se preocupa de circulaţia pe glob, deşi întâiul era un monden cu biografia tulbure, al cărei reflex estetic se putea întări cu naraţiunea de călătorie. Cu mult mai curios e Stolnicul Constantin Cantacuzino, care ne-a lăsat un lapidar jurnal de navigaţie maritimă, până în Italia, plin de rara, la noi, fervoare a mişcării pe apă. Din „pânzarul" moldovenesc, omul picase pe o corabie robustă, reprezentând, în ochii lui de *paysan de Danube*, Europa. Cele câteva menţiuni „luministe" despre vehicule sunt întâmplătoare şi provin de la eclesiaşti ori de la „bobor", însă cu aceasta nu am adus nimic nou. A observa în fond vehiculul, înălţându-te de la simpla condiţie utilitară, este în fond a vedea diversitatea, înaintarea tehnică a umanităţii şi dovedeşte, în ultimă analiză un raport sufletesc al eului cu obiectul. Din echitaţia iluministă şi din călătoria cu căruţa nu puteau ieşi mari intuiţii despre geografie şi nici spectaculos psihologic, căci acestea sunt vehicule străvechi, asimilate filozoficeşte de om, care mai întotdeauna le explică precum pe nişte prelungiri ale anatomiei, semnalul unui moment repetat de atâtea ori încât este vital ca respiraţia şi ca nutriţia. Întâiul tehnicoman al literaturii române, pasionat prin aceasta de vehicule, este, în afara discuţiei, Dinicu Golescu, om al poştali-

onului, picat într-o Europă maşinistă, torturată de ideile forţei mecanice, grăbită a se mişca şi a scurta distanţele continentale. Întâia dată un scriitor român, iubitor de atelaje de cai, descrie vagonul cu aburi, se plimbă prin oraşe modernizate, unde, alături de cai, de căruţe şi de trăsuri, circulă omnibusul, iar pe canale piroscaful. Cu el, decăderea forţei hipice nu s-a produs deocamdată, şi acest uriaş pas înainte e făcut de Ion Ghica, spirit liber, iubitor de iuţeală şi de confort, neprinzând calul pentru că admira trenul, acest poştalion fără cai şi mânat de vaporii diabolici de apă.

Totuşi, contemporan cu Ion Ghica este N. Bălcescu, care trăieşte în evul mediu şi se abstrage din tehnica ultimei ore, într-o lume a cailor care, pe lângă puritatea lor estetică, de animal reprezentând proporţia, este şi însemnul unui revolut cavalerism. La fel şi Alecu Russo, în vreme ce N. Filimon, fotograful romanesc al vremii, nu se complică sufleteşte nici la stânga nici la dreapta. Totuşi, procentajul modernilor pare a fi mai însemnat şi iubitorii locomoţiei mai iuţi răzbesc din noroadele de admiratori ai cabalinei. Piroscafele heliadeşti, trenul lui Ion Ghica şi al lui Kogălniceanu dovedesc că literatura vedea mai departe decât orizontul local, se europeniza şi tehnic, pornind în propăşire cu o idee globală integratoare. Însă izbitoare este aci nu coexistenţa căruţei şi a locomotivei, ci sublimarea acestui conflict în tabloul exotic şi rococo.

La V. Alecsandri, vehiculele exotice se sprijină totuşi pe o solidă circulaţie tradiţională şi în *Doine,* drept vehicul e bătrânescul armăsar folosit în cadru rustic, în pădure, în călătoriile de agrement şi în rapturile de bandiţi. În mediul turcesc e preferat caicul

iar, din unghiul reflecției abstracte, – luntrea care e plutitoarea cea mai generală. Însă omul, obsedat de crepuscularitate, aristocrat deşi superficial, şi întâiul nostru *dandy* neexprimat pe de-a-ntregul, era un „venețian" de pe Siret care lăuda gondola sau gondoleta, scriind şi o poemă unde se dovedeşte priceput în materie, căci îi dă sfaturi lui Toni, gondolierul.

Perspectiva gondolei, care e vehiculul plezirist de vacanță şi boieresc prin oțiu, generează speciile frivole, precum barcarola, cançoneta, balada. De altfel, V. Alecsandri este întâiul poet român care celebrează yacht-ul, ceea ce fără discuție e o exhibiție teribilă, prin raport la contemporani. Un *caigi*, adică luntraş la caiac, este şi D. Bolintineanu, a cărui poezie exotică se înțelege bine numai prin consultul dicționarului de limbi turanice. El preferă, de aceea, vehiculul oriental şi somptuos, caicul cu catarg aurit şi răpitorul femeilor din serai, văzut şi în chipul vehiculului tăcut al iubirii şi al crimei. Însă cu aceştia, exotismul machiatist s-a stins şi rarele excursii japoneze ori intercontinentale de la simbolişti şi de la alții izvorăsc dintr-o viziune erudită şi sentimentală, din depresivitate, decât din controlul senzației biografice. Vehiculul literaturii române devine, pentru un lung şir de scriitori, o idee mai cu seamă sociologică, având a alege dintre căruță, poştalion şi tren, mai pe urmă automobil (deşi Gh. Asachi elogiase un zbor cu balonul aerostatic, totuşi aviația nu apare, esteticeşte, decât mult mai târziu). Odobescu şi Hajdeu sunt mai sedentari, din categoria cronicarilor, deşi întâiul e un european monden, iar cel de-al doilea – un vitalist. Maiorescu, om de extracție rustică, e însă un pasionat

feroviar în afara oraşului şi „taximetrist" în urbe, angajând trăsurile de piaţă. C. Dobrogeanu-Gherea, vieţuia trepidant şi, precum rezultă din memorialistică, n-a uitat vaporul, de data aceasta forţamente sub înfăţişarea unui remorcher, şi nici trenul. Cu această compoziţie (deci facem abstracţie şi de ideile comunitariste, de stânga), el precede cu câţiva paşi pe simbolişti, a căror perspectivă a trenului pare congeneră.

Dar Eminescu? Aci ne întoarcem în abstractul călăriei, orişicând s-ar produce aceasta, căci lumea lui eroică şi regală, văzând universul dintr-un unghi strivitor, este a unei speţe necunoscute, trăind din exploatarea ecvestră. Când nu este eroic şi ca atare cabalin, vehiculul eminescian e o abstracţie metafizică, anticipând proza ficţiunii ştiinţifice, exprimată printr-o rază inefabilă, mai iute decât galaxiile, precum Hyperion, ori dintr-o accidentalitate fizică, promovând levitaţia. E cazul *Sărmanului Dionis*, însă şi al altora, căci rarele menţiuni moderne şi feroviare sunt puţine şi fără semnificaţie (călătoria de la Berlin la Postdam e un pretext pentru o erotică).

Trenul este însă pasiunea lui I. L. Caragiale, maiorescian prin aceste preferinţe, căci pe lângă tren, omul care era citadin, promova şi birja. A extrage în acel moment materie din mediul C.F.R., iată o idee tot atât de modernă, precum e aceea de azi a lui Arthur Hailey, de a studia în *Roţile* pe automobilişti.

Un fanatic al trenului, repetând junisma atracţie pentru biografiile comode era şi A.D. Xenopol, ale cărui *Amintiri de călătorie* sunt o catagrafie a căilor de comunicaţie, urmând pe Dinicu Golescu, însă cu mult mai modernizat. Trenul pasionează pe simbolişti

(reflexul lui Verhaeren şi al liricii franceze decadente) şi în jur de 1920 intrase într-atât de viguros în literatura română, încât apariţia lui nu mai izbea, esteticeşte, pe nimeni. Atunci când, în *Răscoala*, Titu Herdelea cobora din tren spre a vizita la ţară moşia unor amici, trenul cucerise proza românească şi făcuse perspectivele mai repezi. A călători de aceea cu expresul *Bioram*, precum Camil Petrescu, nu părea deloc extravagant. Unicul prozator interbelic care meprizează voiajul feroviar este Mihail Sadoveanu. Pasărea biblică „de foc" cu aspect apocaliptic îi dădea mari iritaţii, căci lumea lui este a unui pedestru, din moment ce pedestritatea e o condiţie a contemplaţiei şi a iniţierii.

Umanitatea lui, tiranizată de mersul pe jos, este retrogradă faţă de tehnică, deoarece se retrage în absolut şi rarele mijloace de locomoţie mai rapidă nu ies din cadrele unui univers abstract, retras din istorie şi mânat de instinctul regresiunii în arhaic. Trăsura, spre pildă, la acea oră un vehicul vetust, e şi un conduct al memoriei, căci prozatorul circulă rar cu aceasta şi mai ales în scop reconstitutiv. Însă „unghiul trăsurii" este o expresie potrivită pentru Sadoveanu având prin lentoarea ei înfăţişarea canonizată a mersului pedestru, prelungit în roată. Rarele extravaganţe locomotorii, precum ar fi automobilul *Oakland* al lui Gh. Vrânceanu (din *Paştele blajinilor*), „iroplanul" şi pasiunea lui C. Mavrocosti pentru zborul vertical, sunt elemente neglijabile, a căror prezenţă sporeşte paradoxal impresia de irealitate. Cu mult mai curioasă este optica lui Octavian Goga faţă de locomoţie, căci omul venind de la ţară avea acel sedentarism adânc, exprimat prin scrierea de scrisori şi nu prin mişcarea indi-

viduală în spațiu. Deşi pribegia este invocată la tot pasul, poetul călătorea, în poezie, puțin şi numai cu faietonul, care fiind un vehicul de palat, spori cu câteva procente proporția de mondenitate anxioasă a lui Octavian Goga. Pentru spiritul lui, trenul era ca orişice vehicul civilizat, un monstru pleistocen, sălbatic şi neguros, cu aspect de bestie cu ochii roşii, un balaur. Însă de îndată ce țărănismul lui s-a metamorfozat în politică" pedestrul inițial se prefăcu într-un feroviar pasionat. Acum, Octavian Goga face călătorii cosmopolite cu trenurile expres, care „zboară" pe câmpii, traduce emfatic câte o poezie feroviară, şi atâta vreme cât vigoarea politică nu-l lăsă, ne dădu producții alerte, cu un *va-et-vient* feroviar. Din această perspectivă schimbătoare şi în fond instabilă, ieşi, atunci când spiritul încordat de vitalitate îşi prăbuşi coloanele, o lirică a degradării sufleteşti, exprimată prin alegorismul acvatic, indicator al labilității. Luntrea, însemnând ceea ce este muritor, vaporul scufundat şi cetatea subacvatică Ys – iată suporții alegorici ai liricii finale produse de Goga.

Însă față de Ion Minulescu, spiritul lui Goga este al unui medieval picat o clipă în lumea trenurilor şi revenit în mediile lacustre. Asemeni lui Al. Macedonski, pasionat de velociped şi închipuind vapoare uriaşe, din categoria ambarcațiunilor *science-fiction,* Ion Minulescu e un modern din categoria telegraficilor, pentru care lumile exotice nu mai sunt un obiect de explorație, ci o regiune geograficeşte vecină ale cărei efluvii sosesc cu transatlanticul şi cu corabia, împreună cu mirosurile de coloniale. Efectul tehnicii moderne pare a fi şi avangarda, unde şirurile de tele-

xuri lirice şi de înregistrări pe bandă magnetică ale spiritului izbesc ochiul exegetului. Însă vehicule nu sunt, căci a repudia examenul lumii obiective sufocată de mişcările obscure mentale este a exclude tot ceea ce provine din mediul cotidian, *y compris* locomoția. Modernii sunt, la acel moment, alții şi mai cu seamă aceia care, socotind trenul drept un vehicul vetust, exaltă automobilul şi viteza lui independentă pe şosele. Printre întâii vitezomani ai autostrăzii este G. Călinescu, a cărui *Carte a nunții* dă câteva momente rutiere de mare şoc, mai cu seamă că omul iubea machinetta de două locuri, ca o bombă aerodinamică, a cărei iuțeală dădea mari senzații futuriste. Nu altfel vedeau mişcarea în spațiu N. D. Cocea şi Camil Petrescu, observând că la cel de-al doilea automobil e un obiect romanesc esențial. Ce s-ar fi petrecut cu Ştef Gheorghidiu în absența călătoriei cu maşina? Câte probe ar fi avut mintea lui febricitantă?

A călători cu maşina era în acea clipă un eveniment monden şi expresia unei extraordinare vitalități locomotorii. De aci şi până la Radu Tudoran şi Chiril Tricolici, acesta pasionat şi de cursele automobilistice, mai era numai un pas pe care literatura contemporană l-a făcut. Dar avionul? Cu avionul călătoresc puțini înainte de explozia sociologică a aviației, adică în acea epocă în care aerobuzul, aeroplanul, bimotoarele şi hidroavionul aveau încă un aer de noutate tehnică absolută. Îndată după 1950, însemnătatea estetică a vehiculului scade în chip simțitor şi rămâne vie numai nota sociologică. Puțini sunt aceia care în acest moment pun materie literară în locomoție, şi mai puțini scriitorii a căror înclinație către mediile profesionale

(automobilism, marină, aviație) să fie persistentă. Calul a rămas în literatura română vehiculul absolut, imperisabil la eroziunea sociologică a vremii. Eliminat aproape douăzeci de ani, prin invazia tehnicii şi ştiinței, el capătă odată cu acei poeți ai câmpiei metafizice un loc nou, acela de mit rustic al vieții de şes. Dacă pentru vitalişti calul e un semn metafizic, pentru estetişti el întruchipează Pegasul, inspirațiunea, şi se înfățişează ca o creatură himerică, înzestrată cu aripi pentru levitațiune. Arareori, calul sublimează virilitatea ori vigoarea. Vehiculele țărăneşti, precum ar fi căruța, persistă numai în proza țărănească, a lui Marin Preda şi a altora, cu observația că ea stimulează numai pigmentul decorativ şi nu întăreşte optica ei proprie. Berlina, poştalionul şi diligența – iată un şir de vehicule istorice, ieşite din uz, a căror invocare, în lirica lui Petre Stoica sau Emil Brumaru e un conduct al reveriei, un stimulent al memoriei şi în fond o restituție a unei istorii posibile.

Mult mai numeroase sunt automobilele, mai cu seamă în proza realistă, şi, într-o proporție mai mică, avioanele, a căror invazie în mediul literar românesc este totuşi cu mult mai mică prin raport la prezența lor publică curentă. Cât priveşte vehiculele prozei *science-fiction*, acestea sunt produse de cabinet, ale unei imaginații de proiectant care dibuie forma.[46]

[46] Artur Silvestri, *Vehiculele literaturii române*, fragment volumul cu acelaşi nume publicat în *Almanahul Luceafărul,* anul 1982, p. 199-202.

# Prima istorie literară românească *Conspectul* lui Vasile Gr. Pop (I)

Pe la 1875, un tânăr de nici 25 de ani, venit din Bucovina în Bucureşti cu gândul de a face poezie şi cercetări folcloristice, publica, la *Typographia Alecsandru A.*, un *Conspect asupra literaturei române şi literatorilor ei de la început şi până astăzi, în ordine cronologică* urmat, la nici, un an diferență, de o parte a doua, mai consistentă, aceasta, sub raport cantitativ.

În spatele acestui titlu prevestitor de aride înşiruiri didactice, se ascunde însă o adevărată istorie a literaturii române, iar autorul ei, Vasile Gr. Pop, este primul nostru istoric literar cu adevărat modern. Omul se născuse la 1850, începuse cu poezie şi scosese, la 1872, chiar şi un volum, *Aurora Bucovinei*, însoțit, curios, de o „privire fugitivă asupra literaturei române în genere ear în special asupra mişcărei litterarie din acea provincie a Daciei", o schiță de nici 50 de pagini, dezvoltată ulterior în *Conspect*. Lirica lui Vasile Gr. Pop nu mai stârneşte astăzi nici o emoție, afară de, să zicem, câte un catren conținând o plimbare cu trăsura cu patru cai la Săftica, tip de poezie a preumblării boiereşti, de câteva ore afară din oraş; „poeziile popo-

rale" bucovinene, culese de el probează scrupulozitate şi denotă că tânărul era îndreptat bine în folcloristică.

Partea cea mai trainică a operei lui Vasile Gr. Pop rămâne tot *Conspectul*, reeditat recent de Paul Lăzărescu (Ed. Eminescu, 1982), în condiţiuni demne de laudă (prefaţă, note copioase, transcriere modernă a ortografiei câteodată bizare a vremii aceleia). Spiritele lucide rămân dezorientate în faţa ignorării care a înconjurat această producţie, o spun încă de la început, cu merite excepţionale; Paul Lăzărescu, editorul de acum, ne ajută însă a clarifica acest caz. Este, mai întâi, vorba de o acuzaţie de plagiat" pe care contemporanii nu o făcuseră totuşi şi care s-a impus, Dumnezeu ştie cum, odată cu trecerea anilor şi în lipsa unei înţelegeri raţionale a chestiunii.

Din perspectiva modernă, ceva trebuie să fi fost şi editorul a stat să verifice, atent, aşa încât trebuie crezut pe cuvânt: câte un fragment biografic, câte o ştire, câte un paragraf din *Conspect* provin din *Lepturariul* lui Aron Pumnul, din *Pantheonul românesc* de Iosif Vulcan, din *Analecte* de T. Cipariu. Cu toate acestea, ideea de plagiat cade, Vasile Gr. Pop comunicase într-o prefaţă că o parte din biografii ar reproduce „pasagii caracteristici" din Pumnul, Cipariu şi Justin Popfiu. În plus, atât cât e biografism în istoria literară nu se putea modifica, de la o carte la alta cu totul şi dacă judecăm bine datele observăm că pe urmele lui Pumnul ori ale lui V. Gr. Pop au călcat toţi aceia care, mai pe urmă, au scris istorie literară inclusiv N. Iorga şi G. Călinescu. Fiind vorba mai întâi. de biografii, care circulă de la un pionier la altul fără sentimentul unei proprietăţi, nu s-ar putea vorbi de

plagiat sau de compilații. Cine va examina primele istorii literare de după V. Gr. Pop, de exemplu acelea ale lui Gh. Gh. Arbore ori Ioan Lăzăriciu, nişte manuale care abreviază *Conspectul*, va vedea cu adevărat ce este aceea compilație. Meritele indiscutabile ale acestui mare precursor nici nu provin, de altfel, din culegerea de biografii, aşa încât ar fi superfluu să insistăm asupra chestiunii, fără semnificație, a plagiatului. Ignorarea lui V. Gr. Pop trebuie căutată, aşadar, în altă parte şi ea se datorează unei relative tăceri care l-a întâmpinat încă din epocă şi pe care superficialitatea posterității a agravat-o. Nu întotdeauna urmaşii îndreaptă rapid erorile comise de aceia care îi precedă, ba mi se pare că judecățile nedrepte, dacă au un cât de mic consens, rămân neverificate în chip secular. Seninătatea celor care se bizuie pe posteritate nu pare a fi întemeiată, urmaşii sunt adeseori grăbiți şi asaltați de fenomenul viu, impenetrabili la reexaminări mai drepte, la revizuiri. O politică a tăcerii, care în critică nu e nouă deloc şi a fost totdeauna primejdioasă, are, în prezența unei puternice confrerii, toate uşile deschise către impunerea unei imagini viciate asupra fenomenului imediat. Soarta *Conspectului* este încă o probă: contemporanii s-au mişcat puțin şi imprevizibil, posteritatea n-a mai citit nimic şi a emis judecăți din ce în ce mai abreviate. La apariția *Conspectului* cea mai consistentă recenzie e aceea întreprinsă de Grandea, în *Albina Pindului*, o cât se poate de curioasă întâmpinare, corectă în general şi pitorească prin examenul autocritic aproape... masochist pe care cronicarul îl întreprinde. „*Conspectul* – zice el – umple un gol însemnat în bibliografia noastră" însă

autorul n-ar avea spirit critic fiind plin de o bunătate nocivă: „Regret că nu pot să împărtăşesc buna opinie ce are despre mine domnul Pop. Ceea ce am produs până acum sunt simple încercări şi nici o dată aceste încercări nu-mi vor da dreptul să ocup un rând măcar în istoria literaturii române".

O notă, probabil a lui Haşdeu, din *Revista literară şi ştiinţifică* (1876) salută *Conspectul* cu obiecţia „lipsei unei unităţi de direcţiune"; în fine, la Halle în *Zeitschrift fur Romanische Philologie* – opinia pare mai lucidă – căci pentru nemţi V. Gr. Pop ar fi dat cea mai bună lucrare românească în domeniu.

*Convorbirile literare* nu cuprind vreo menţiune si presupunerea lui P. Lăzărescu, după care omisiunea s-ar datora unui tratament pozitiv aplicat de V. Gr. Pop lui Haşdeu, adversarul junimiştilor, mi se pare pe deplin întemeiată. Oricum ar fi, posteritatea nu a făcut, până de curând, dreptate, ba, dimpotrivă, a contribuit enorm la adâncirea uitării. N. Iorga îl citează de trei ori pe V. Gr. Pop, în note de subsol, G. Călinescu îl menţionează, în fugă, la *Bibliografie*, un Iuliu Dragomirescu dă ştiri vagi despre el, preluate mecanic şi de Mircea Eliade *à propos* de Haşdeu (V. Gr. Pop e botezat acum Gr. Popp). Refrenul plagiatului pare a izvorî din injuriile brutale administrate acestui precursor de D. Popovici care observă „fidelitatea pe care puţini plagiatori au avut îndrăzneala s-o afişeze". După acesta, „serioşii" istorici literari care nu mai citesc nimic iau compilaţia sau plagiatul drept un element peste care nu se mai poate trece. Comedia posterităţii e spectaculoasă: Ov. Papadima, de pildă, n-a deschis *Aurora Bucovinei* şi scrie despre V. Gr. Pop fără o

minimă documentare, Stancu Ilin crede că acel *conspect* ar fi o compilație „larg cunoscută".

Marin Bucur, întâiul, de altfel, care a vorbit apăsat despre meritele lui V. Gr. Pop îi atribuie o lucrare apărută în 1838 pe când acela nici nu se născuse. Cele câteva articole pozitive (ale lui M. Bucur, L. Kalustian) şi, acum, prefaţa lui Paul Lăzărescu, nu par a fi mişcat câte ceva din placiditatea unei posterităţi ingrate. Un examen nou, aplicat asupra *Conspectului*, demonstrează însă cu totul altceva şi dă aceluia care îl întreprinde surprize de tot felul. Vasile Gr. Pop şi-a imaginat istoria în două părţi, apărute separat, una în 1875 şi alta în 1876, cu o diferenţă, probabil nu întâmplătoare, de titlu: întâia se ocupă de „literatura română şi literatorii ei" (până pe la 1860), a doua – de „literatura română şi scriitorii ei" (*s.n.*). Am impresia că V. Gr. Pop ar fi voit să indice, cu aceasta, o modificare a simţului estetic produsă în jur de 1850: autorul român n-ar mai fi, începând de atunci, un *literator* ci un *scriitor* în toată puterea cuvântului. A gândit sau nu aceasta este fără importanţă, mă rezum deocamdată să observ că partea a doua a *Conspectului* e, într-o bună măsură, o istorie literară despre contemporani, întâia de acest fel la noi, adusă, cum s-ar zice, la zi.

Nu doar prin aceea că se sforţa să dea o istorie e, aşadar, el un pionier ci şi prin condiţiunea, obiectivă, de a se aplica pe o materie contemporană în mişcare, tulburată, precum se ştie, la 1875, de toate exclusivismele. Acest eroism al spiritului care desţeleneşte sare în ochi încă din prefaţa întâiului volum: V. Gr. Pop ştia că „o istorie a literaturii în adevăratul sens al cuvântului" se va putea face abia mai târziu.

Însă truda lui nu-i părea inutilă atâta vreme cât era izvodită dintr-un sentiment, admirabil, al anonimității: „Nu! cică precum s-a zis deşi nu ne putem încă gândi la o istorie a literaturii, totuşi (conspectul, *n.n.*) prezintă un folos oarecare: pentru prezent o satisfacție morală, de a şti literatura noastră arhaică, puțină, neînsemnată, cum va fi fost, din timpurile nebuloase şi furtunoase ale istoriei noastre şi adusă până în timpul în care trăim; iar pentru viitor, bazat pe aceasta criticul va afla un tărâm deja format, şi când va fi sosit timpul să se cugete şi la o istorie a literaturii, materialul fiind după putință adunat, lucrarea-i va spori cu paşi repezi". Astfel de propoziținuni, de o stimabilă modestie, nu sunt însă şi adevărate, *conspectul* lui V. Gr. Pop era chiar de la început o istorie literară, corectă, cu toate fundamentele gata. Omul se sforța, mai întâi, să izoleze literatura de politică şi exclusese din conspect pe publiciştii care au jucat şi rol politic, avea idee de valoarea estetică întrucât pentru el literatura e formată „numai din acele producțiuni care conțin un fond încorporat într-o formă nepieritoare".

Mai sunt şi alte idei, unele absolut merituoase. Înainte de G. Călinescu, V. Gr. Pop credea, cu dreptate, că istoria literară şi critica nu sunt străine ci colaborează: a stabili „o istorie a literaturii (e) treaba criticilor". Față de *Analectele* lui Cipariu, de *Lepturariul* lui Aron Pumnul şi de *Bibliografia chronologică română* a lui D. Iarcu, *Conspectul* lui Vasile Gr. Pop era un mare pas înainte.[47]

[47] Artur Silvestri, *Prima istorie literară românească*, publicat în *Luceafărul*, nr. 1067, 42/16 octombrie 1982, p.1, 7.

# Prima istorie literară românească *Conspectul* lui Vasile Gr. Pop (II)

Însemnătatea *Conspectului* produs de Vasile Gr. Pop depăşeşte însă cu mult intuiţiile încă haotice despre critică şi istorie literară, despre eliminarea „culturalilor" din istoria de valori şi altele de acelaşi fel pe care azi le admitem aprioric. Cât călinescianism embrionar era acolo s-a putut vedea cu uşurinţă, mai interesant fiind a urmări acum înfăţişarea propriu-zisă a literaturii române aşa cum o fixa, întâia dată la 1875, V. Gr. Pop. Omul pornea de la ideea că literatura ar fi, în general, „primitivă" adică populară, epigrafică şi, în fine, alcătuită din documente şi opere complete, laice şi ecleziastice.

Istoriile literare care i-au urmat au dezvoltat, cu precădere, cea de-a treia categorie, mai mult G. Călinescu şi mai puţin N. Iorga: apte a intra într-o istorie estetică sunt, după aceştia, mai cu seamă producţiile hotărât artistice. Folclorul, epigrafia – iată elemente pe care istoria din ultimul secol le-a pierdut pe drum.

Cu toate acestea, în concepţia lui V. Gr. Pop ele nu puteau lipsi căci acest pionier se sforţa să înceapă cronologia literaturii române cu mult mai dinainte decât o vor face urmaşii. „Complexul întârzierii" nu

se născuse la acea oră şi *Conspectul* socotea drept o întâie formă de literatură română pe aceea produsă în Dacia antică. O literatură în acea provincie romană a existat fără îndoială, deşi asupra acesteia ne lipsesc deocamdată urmele organizate.

Câte ceva a fost şi înainte de romanizare şi dacă socotim pe scriitorii greci din Scythia minor s-ar putea vorbi de literatură chiar înainte de era noastră. Mai încoace, probele sunt şi mai concludente, cercetarea, e drept lentă şi adesea eroică, tinde acum să-i dea dreptate lui V. Gr. Pop.

Pentru acea vreme, ideea lui era uimitoare deşi nu inexplicabilă: spusese ceva despre acestea Haşdeu, iniţiatorul adevărat al unei astfel de mişcări fusese, în 1837, Kogălniceanu (în *Rumänische oder Walla chische Sprache und literatur*).

Aceşti precursori nu o dată mai dezlegaţi de prejudecăţi decât noi, gândeau grandios şi fascinant. Negurile care acoperă întâile manifestări literare, crede V. Gr. Pop şi crede bine, ar putea fi împrăştiate prin considerarea tradiţiilor drept literatură (în folcloristică se descurca, de altfel bine, în limitele vremii lui).

Dacă nu folclorică, adaogă V. Gr. Pop atunci acea, să-i zicem, *literatură protoromână* ar fi, prin definiţie, eclesiastică. Aşa şi era, a demonstrat-o abia acum Ioan Gr. Coman şi pare-se că sugestia veche a lui V. Gr. Pop are o vitalitate mult mai mare decât s-ar putea crede.

Autorul ştie de Neagoe Basarab (despre care se va pronunţa, în 1879, şi Haşdeu), văzut ca un adevărat erudit al epocii sale, preţuia pe Coresi, *Palia de la Orăştie*, pe Gr. Ureche (care ar fi dat „prin această

atât de însemnată scriere – *Letopiseţul* – o putere mare literaturii noastre"), pe Varlaam (cu polemica în jurul *Cazaniei*), pe Miron Costin („istoric vestit şi totodată primul poet român"), pe Dosoftei („înzestrat şi cu talentul poetic […] întrecând prin uşurinţa limbii şi eleganţa expresiunilor pe Costin"), pe „ilustrul cronograf" Dimitrie Cantemir, „cel mai erudit al timpului său", pe Niculce, pe Antim Ivireanul, pe „neuitatul istoric" Petru Maior şi pe Samuil Klein, Văcăreştii, Gh. Şincai („prin el literatura prinde aripi mai puternice făcând o transgresiune la secolul al XIX-lea").

Nu cred că s-ar putea rectifica, în condiţii de obiectivitate, acest tablou stabilit de Vasile Gr. Pop de unde nu lipseşte nici o figură impunătoare a literaturii române vechi; de altfel, nici G. Călinescu nu mizează pe alte valori.

S-ar putea obiecta că literatura veche avea scriitori puţini şi că valorile, câte sunt, sunt bătătoare la ochi, observaţie, de altfel fără temei aici la 1875 deabia se restituiseră colecţiile de cronici (prin osârdia lui Kogălniceanu) iar sentimentul ierarhiilor propriu-zis estetice nu despărţise net artistul de „cultural". Intuiţia lui V. Gr. Pop faţă de valori era însă indiscutabilă şi o probează, încă o dată, imaginea pe care ne-o dă asupra literaturii de după 1800.

Coloana vertebrală a epocii e, în optica lui, formată din Heliade, C. Negruzzi, Bolintineanu, Alexandrescu şi Alecsandri; ce s-ar mai putea adăuga? Din mulţimea de literaţi mărunţi şi de scriitori merituoşi, Vasile Gr. Pop îi alegea pe aceştia spre a reprezenta „periodul întâi al renaşterii literare".

Privite de acum, din perspectiva epilogului dată de istoriografia literară care i-a urmat, judecățile lui Vasile Gr. Pop sunt neverosimile prin profonditate. Omul nu era junimist dar prenumăra în *Conspect* pe mulți autori de la *Junimea*, unii chiar infertili: Pogor, Th. Rosetti, Ianov.

Știa, așadar, că nu se poate face abstracție de *Junimea*, observând, chiar, într-un loc, că junii depărtați de *Convorbiri literare* sunt puțini, deși credea că unii dintre junimiști sunt împinși prea departe de idei cosmopolite. Independent, Vasile Gr, Pop avea ideea că marii scriitori ai vremii lui sunt Eminescu, Maiorescu, Hașdeu; Macedonski, Slavici. Examinând acest șir nu avem șocuri de nici un fel și ar fi de mirare că lipsesc de aci Caragiale și Creangă. Totuși, Caragiale nu debutase la acea oră, în teatru.

Despre Eminescu cel care publicase până atunci relativ puțin aprecierea este, urmând pe Maiorescu, superlativă: „Unul din cele mai frumoase talente, și am putea zice chiar cel mai important talent ivit pe scena nouă de mișcări a literaturii noastre". Într-un moment când Eminescu era privit mai degrabă ca o bizarerie, a-i fixa un astfel de loc în istoria literaturii e semn de maximă acuitate.

Maiorescu îi trezește un deplin entuziasm: „Numele T. Maiorescu înseamnă – după constatarea a mulți – o epocă în mișcarea literară a românilor". Hașdeu, admirat mai cu seamă pentru cantitatea monumentală a operei (care „ar putea forma vreo 20 tomuri") e un alt idol: „Acest însemnat scriitor întrece prin valoarea scrierilor sale, mai ales istorice, pentru

profunda sa erudițiune, mai pre toți istoricii români de până astăzi".

Despre Slavici, „acest june talentat", Vasile Gr. Pop găsea un cuvânt pozitiv: are „o limbă uşoară, populară, talent original şi o judecată profundă […] calități împreunate cu o inteligentă şi erudițiune". V. Gr. Pop credea, şi critica de după el nu l-a urmat îndeaproape, că Slavici avea erudițiune de critic serios pe terenul istoric: examenul de azi îl confirmă. Tânărul Macedonski, care nu avea mai mult de 22 de ani, e întâmpinat cu urale:

„De dorit e, ca Al. Macedonski să-şi imprime toate poeziile sale într-un volum, căci ar forma un buchet frumos in literatura noastră." Presimțirea: unei cariere înconjurată de ostilitate ni se pare azi pur şi simplu uimitoare: „Junele poet, cu toată activitatea sa literară, cu toate elogiile ce i s-au făcut, a fost şi este încă prada calomniatorilor".

Inaptitudinea politica a lui Macedonski îi apărea clară: „Ceea ce cu drept cuvânt i-am observa lui Al. Macedonski este ca să nu se lase târât în valurile politice […] ci să urmeze pur calea literară, pe care-şi poate câştiga un nume mare".

Hotărât, Vasile Gr. Pop avea o afară din comun intuiție. A spune despre tânărul Eminescu că e un mare poet, a observa că Macedonski are un talent ieşit din seriile curente, a şti sigur că Maiorescu şi Haşdeu, inşi exclusivişti care nu se suportau reciproc, sunt în realitate mari contemporani, a socoti că Slavici e talentat şi erudit şi că Ion Creangă există ca scriitor deşi nu publicase literatură, ei, bine, aceste judecăți nu sunt puțin lucru, ele însemnează enorm pentru un

tânăr, precum Vasile Gr. Pop, nu doar un intelectual cu simt istoric ci şi cu indubitabilă vocaţie propriu-zisă critică.

Ar fi extravagant să admitem că acest *conspect* nu are şi erori, majoritatea constând în hiperbolizarea, totuşi moderată, a câte unor autori pe care posteritatea nu i-a calificat. V. Gr. Pop n-avea „organ" pentru N. Filimon şi I. Ghica dar exalta pe G. Missail, G. Bengescu, Petrache Poenaru, H. Myller, pe I. V. Adrian (amicul lui), pe D. M. Preda, pe S. Niculescu, pe Eufrosina Homoriceanu şi Ioan Cartu, nega, cu brutalitate, pe Iosif Vulcan şi I. Pop Florentin. Nu sunt, cu toate acestea, stridente tulburări de ierarhii ci, mai degrabă; şovăiri inerente unei istorii literare contemporane, care studiază fenomenul în mers, fără o cât de mică perspectivă istorică. Nu mai puţine sunt, să zicem, erorile lui Eugen Lovinescu, neglijabile la acesta, ca şi la V. Gr. Pop prin valorile stabile pe care le revelează. Totuşi, lauda lui C. Negruzzi şi I. Mandinescu nu pare excesivă.

Ar fi inexact să apreciem in acest *conspect* ideile în ebuliţie proprii începătorilor de drum, precizia diagnosticianului, imparţialitatea.

Vasile Gr. Pop era şi un istoric literar de felul lui G. Călinescu cultivând biografismul amplu şi pitoresc, baroc, aproape epic. El ne-a descris puşcăriile lui Bolliac, vânătoarea lui N. Rucăreanu, duelurile lui N.T. Orăşanu, „tropismele" lui Al. Pelimon care călătoreşte vara şi imprimă iarna ce a scris peste an, viaţa prelatului Veniamin Costache, ucenic la popii greci, bătut la talpă ca şcolar. Nici contemporanii nu scapă: V. Gr. Pop ştie că T. Boian stă la moşie şi s-a retras din

literatură, că G. Missail lucrează opere colosale, că Laerțiu își rescrie fragmente, publicate, dintr-un roman. Accentul colorat, biografic şi verva formulistică – acestea sunt călinesciene.

V. Gr. Pop nota „stăruința de fier" a Iui Iancu Văcărescu, „nutrimentul" cărturăresc al lui Mumuleanu, înfățișa pe Millo prigonit de rude, pe Dora d'Istria, izolată într-un mariaj internațional, pe Anton Pann, poetul „junilor de la prăvălii", pe M. Zamfirescu, cel care „îmbrățișează cariera de birocrat".Sagacitatea, agravată şi de perfectul simplu, epic, (deşi istoricul literar nu era oltean), biografismul colorat, vivacitatea curioasă de toate şi gureşă, acest într-un cuvânt *călinescian* demonstrează încă o dată că stilul lui G. Călinescu e, în fapt, stilul criticii literare româneşti, detectabil la N. Iorga, la Ibrăileanu, la D. Russo, la, acum, iată, Vasile Gr. Pop.

S-ar mai putea face şi alte semnalări: omul avea păreri moderne şi salută verslibrismul (pag. 82), ştia de Th. Gautier (ca critic), era de părere că renaşterea românească nu porneşte de la 1848 ci din 1812, 1821, 1838 (ceea ce de-abia acum am admis şi noi) iubea, în general, pe scriitorii poligrafi, cu inițiative în toate domeniile; presimțind, poate, necesitatea muncii eroice cu orice preț, dădea note bune unor tineri (G. Tocilescu, B. Florescu, D. A. Laurian. G. Dem. Theodorescu) pe care istoria literară i-a confirmat şi, cât priveşte pe Leon Negruzzi şi Ioan Mandinescu, stimulează şi azi pe cercetătorul fără prejudecăți să procedeze la o revizuire.

*Conspectul* lui Vasile Gr. Pop este, aşadar, o istorie literară excepţională şi, de aceea, ignorarea ei pare fără putinţă de tăgadă, de neexplicat.

Totuşi, o explicaţie ar exista: sub raportul concepţiei, V. Gr. Pop era un istoric de emanaţie haşdeiană ale cărui intuiţii, privitoare, mai ales, la epocile vechi posteritatea nu le-a urmat. Fără ereditate în concept, omul avea să rămână doar prin exactitatea neverosimilă a unor judecăţi şi, ca să zic aşa, prin adâncimea unor formulări. Însă judecăţile, iniţial eroice, se colectivizează cu vremea şi par, la o privire înapoi, banale; cât priveşte formula, rămâne întotdeauna acela care spune mai colorat, mai profund şi memorabil.

Anonimatul visat de Vasile Gr. Pop este, iată, condiţia istoricului literar.[48]

[48] Artur Silvestri, *Prima istorie literară românească (II)*, publicat în revista *Luceafărul,* nr. 1068, 43/23 octombrie 1982, p. 6.

# Nestor Vornicescu şi Vechimea literaturii noastre

O contribuţie de întâie mărime privitoare la istoria literaturii române în momentul obârşiilor ei şi mai târziu în Evul Mediu până către baroc, este aceea a dr. Nestor Vornicescu[49], intitulată *Primele scrieri în literatura noastră – sec. IV–XVI* (Craiova, 1984). Este o sinteză aplicată asupra unei materii foarte bine definite de producţiuni de natură spirituală, începătoare la noi înainte de anii 400 şi continuate în chip neîntrerupt, mult mai aproape de noi decât se crede de obicei.

O întâie observaţie care se poate face este aceea că prin studii cum este acesta, originile literaturii române sunt stabilite cu mai mult de o mie de ani mai devreme într-o aşa-zisă perioadă *străromână*, reprezentată de mai bine de cincisprezece autori. Este o însuşire fundamentală aceasta, însă ea nu trebuie defel absolutizată; cei care s-au exprimat deocamdată asupra acestei sinteze au semnalat, în chip exclusiv, *teza*

[49] IPS Nestor Vornicescu, Mitropolitul Olteniei la acea dată, dr. în teologie, membru de onoare al Academiei Române, pasionat cercetător al istoriei şi literaturii străromâne.

*strămână* şi au lăsat (cu puține excepții, una sau două) deoparte celelalte idei care nu sunt însă neglijabile. Nu e vorbă, magia obârşiilor este considerabilă şi ar fi de înțeles ca o asemenea ipoteză să ispitească mai degrabă. Totuşi, acest şoc produs la recenzenți are o explicație şi aceasta constă mai ales în… ignoranță. Mai întâi, că teza strămână nu mai e demult o ipoteză să ispitească. Ideea epocii strămâne este, de altfel, în istoria literaturii româneşti, una dintre ideile pierdute, cum se zice, pe drum şi jugulate de un canon de istoriografie occidentală.

Când am comentat în 1982, reeditarea *Conspectului* lui Vasile Gr. Pop, de la 1873, am observat că şi pe acela îl preocupa ipoteza strămână; şi pe Kogălniceanu înaintea lui, de asemenea, câte ceva spusese, pe tema aceasta, şi Dimitrie Cantemir, care poate că ştia mai mult decât noi şi avea în mâini o documentație care probabil că s-a pierdut cu totul.

O istorie a acestei idei în istoriografia românească literară ar fi pasionantă şi poate că se va face într-o zi. Sigur e, în acest moment al cercetării, că obârşiile literaturii române trebuie stabilite în jur de anul 350. Cum însă documentația este deocamdată puțină şi nici măcar jumătate din ea nu e tradusă în româneşte, a încerca acum, fără inițiere serioasă în greacă şi în latină (acele producții sunt scrise în aceste limbi) să croieşti o istorie literară pornind de aci este o curată aventură. Sunt de trebuință ani de eforturi conjugate, mai întâi, spre a impune definitiv periodizarea aceasta care pare a fi extravagantă, dar nu este nicidecum aşa.

Am scris în altă parte despre literatura strămână şi nu revin asupra acelei schițe de istorie literară a

acelei epoci. Cred, totuşi, că sunt obligatorii câteva precizări. Întâi, perioada, care poate părea prea timpurie: dar nu este. Bulgarii consideră începuturile literaturii bulgare prin secolul al IX-lea, odată cu Chiril şi Metodiu; sunt la ei istorici literari care o încep şi mai de demult. Sârbii, cu secolul al XII-lea, sunt mai întârziaţi, însă, de asemenea, au faţă de schemele curente, câteva secole în plus.

Şi unii şi alţii fixează la obârşii o literatură de esenţă patristică; scriitorii străromâni nu fac altceva. Ba încă se află nu doar cronologic înaintea acestora şi se poate zice, după cum observă Nestor Vornicescu, şi că scrierile daco-române au fost pentru ei o materie doctrinară utilă, mai ales că încadrarea slavilor, care sunt pentru noi circumvicini, s-a produs pentru spiritualitatea răsăriteană în secolele IX-X, mult după *străromâni*.

În ceea ce îi priveşte pe aceştia, este indiscutabil că literatura pe care au dat-o este mult mai consistentă, nu doar ca număr de autori ci şi ca bibliografie: adeseori, atribuirile care se fac sunt întemeiate pe o tradiţie şi nu pe ştiinţă şi cu siguranţă că studiile vor clarifica şi alte paternităţi, unele poate uimitoare (o idee pe această temă – la Gh.I. Drăgulin, în privinţa operei lui Dionisie Pseudo-Areopagitul care ar fi, într-o parte a operei, a scitului din Dobrogea, Dionisie Exiguus, un notoriu străromân).

Însemnătatea contribuţiei lui Nestor Vornicescu este însă mai presus de o emoţie de moment, aceea generată de ideea literaturii străromâne. Contribuţiile lui, serioase, documentate, merg pe o pânză a vremii mult mai întinsă decât aceea a obârşiilor; trei sferturi

din această sinteză nu sunt dedicate acelei epoci ci acelora următoare, până în secolul al XVI-lea.

Cercetătorul a izolat un corp doctrinar, de esenţă spiritualistă, a cărui întărire a urmărit-o de la strămoşi şi până dincolo de marginile Evului Mediu; ecourile acestuia sunt prelungi şi ele pot să fie identificate până azi, sub cele mai felurite înfăţişări, s-ar putea zice că aceasta e, dacă nu coloana vertebrală a literaturii române, în orice caz una dintre arterele ei vitale. Există, din acest punct de vedere, o anumită notă originală conservată la români; toate literaturile europene încep cu asemenea creaţii ori prelucrări, însă cele mai numeroase le abandonează la sfârşitul Evului Mediu, lăsându-le într-o recesivitate care e întreruptă foarte rar.

La români această trăsătură nu e prezentă, ea a conservat, pe latura morală, acest fond intelectual şi nota ecologică proprie literaturii române e în strictă determinaţie cu el.

Dr. Nestor Vornicescu observă, de altfel, că acest corp literar „a format o şcoală universală în care s-a urmărit formarea unui om moral integru […] un om care să aspire către desăvârşire" (pag. 147).

Ideea de universalitate indicată aici pare că nu este la locul ei însă adevărul nu este acesta; prin aceste continui contribuţii de esenţă etică literatura română a fost nu doar de la începuturi sincronizată, cum se zice, cu Europa, însă a mers întotdeauna alături de marile mişcări de idei, uneori cu un pas înaintea lor.

Evul Mediu occidental care exista schiţat în secolele V-VI la Dunărea de Jos, a fost creat în baza unor asemenea texte; şcoala carolingiană se întemeia

pe ele şi mai apoi Scotus Erigena nu le lăsa deoparte. Toată literatura medievală e, la occidentali, întemeiată pe acest fond, şi criteriul valorizării e pentru toți erudiția în materie. Suntem, poate, în secolul IV la Dunărea de Jos, într-un Bizanț înainte de Bizanț. Ori de câte ori se iviseră, la occidentali, inovațiile ereziace, doctrina oficială se întorcea la sursele gândirii de acest fel care sunt răsăritene şi, la români, erau active. Diferențieri există totuşi şi notez câteva.

Renaşterea era cu neputință de închipuit, cu datele occidentale, în Bizanț şi în mediile bizantine cum era şi cel de la Dunărea de jos, căci sensul Răsăritului a fost întotdeauna canonic, scripturistic, fidel şi fără asimilația aristotelică şi platoniciană, obligatorie pentru renascentişti.

O *Renaşter*e este însă în Răsărit şi aceasta se produce, cu datele locale, în secolul al XIV-lea sub forma curentului isihast. Ea ar trebui studiată din această perspectivă, aşa cum şi sugerează, de altfel, Nestor Vornicescu (pag. 151 ş.u.).

Impunătoare este în această contribuție demonstrația spiritului de continuitate, care a şi călăuzit, mai apoi, literatura românească şi i-a dat coeziunea pe care o cunoaştem.

De la străromâni (Ioan Cassian, Dionisie Exiguus, Niceta de Remesiana, Laurentius de Novae etc.) şi până la Nicodim de Tismana, Filotei, Ioan Honerus etc., bibliografia contribuțiilor spirituale nu se modifică; în majoritate, ceea ce impulsiona epoca începuturilor e prezent şi în plin Ev Mediu românesc.

S-ar putea zice chiar mai mult, tipologiile literare româneşti par a fi exprimate, în bună măsură, încă

de la momentul originilor. Aceşti autori sunt, ca şi aceia care îi urmează, polemişti, doctrinari, autori de exegeze, de poezie devoţionistă, de omiletică.

Dacă Dionisie Exiguus este un enciclopedist, cum observă Nestor Vornicescu, acest prototip va fi dezvoltat de Cantemir, Haşdeu, Iorga, Eminescu, Blaga şi nu numai de ei. Polemist doctrinar este şi Ioan al Tomisului dar mai apoi şi Varlaam, după el cronicarii, Cantemir de asemenea.

Coerenţa întregului se observă şi, prin aceste contribuţii speciale, iese şi mai bine la iveală, cu probe venite din domenii unde cercetarea curentă nu se încumetă de obicei.

O asemenea contribuţie, fundamentată pentru Evul mediu literar românesc, este aceea a lui Nestor Vornicescu.[50]

[50] Artur Silvestri, *Fondul principal al culturii române*, *Vechimea literaturii noastre*, publicat în revista *Luceafărul*, nr. 1204, 22/1 iunie 1985, p. 2.

# Cuprins

Mariana Brăescu, *A fost un proiect, a rămas un vis* ... 7
Teodora Mîndru, *Explicaţii la o carte* ... 9

G. Călinescu, *Aproape de Elada* ... 13
Actualitatea călinescianismului ... 18
Ibrăilenismul lui G. Călinescu ... 23
Ibrăileanu precursorul ... 29
Portret de critic tânăr. Eugen Lovinescu ... 35
Critica franţuzească. Eugen Lovinescu ... 40
Citadinism eminescian ... 46
Mihai Eminescu. Metodul genetic ... 51
Chipul artistului tânăr. Mihail Sadoveanu ... 54
Modernul Sadoveanu ... 59
Lumea armoniei. Universul sadovenian ... 77
Sadovenismul literaturii române ... 80
Restituirea marilor clasici. A.D. Rachieru,
*Pe urmele lui Liviu Rebreanu* ... 87
Tânărul Goga ... 92
Desenul esenţial. Tudor Arghezi graficianul ... 98
Utopia livrescă la Tudor Arghezi ... 103
Un prototip de scriitor român. Nicolae Labiş ... 108
Momentul Minulescu ... 111
Artele bacoviene ... 116
Precursorii poetului ... 121
George Magheru, *Cântece la marginea nopţii* ... 127
Dragoş Vrânceanu, *Versuri* ... 134
Estetica boemei. Lirica lui Dimitrie Stelaru ... 139
Roman şi teorie la Hortensia Papadat-Bengescu ... 144

Înainte de Urmuz ..... 148
Soarta unui precursor. Urmuz ..... 153
Cartea unei generaţii. *Jurnalul* lui O. Şuluţiu ..... 157
Pius Şerban Coculescu, *Introducere la un mod de a fi* ..... 162
Alexandru Balaci, *Jurnal italian* ..... 167
Ochiul matematic. *Memoriile* lui O. Onicescu ..... 172
Vladimir Streinu. Portret din imaginaţie ..... 174
Masca lui Odobescu ..... 177
Morala unui portret. C. Dobrogeanu-Gherea ..... 183
*Contemporanul 100* ..... 188
Principiul jurnalismului. Iosif Vulcan ..... 193
George Călinescu asupra *Vieţii româneşti* ..... 198
Metoda reeditărilor ..... 203
Spaţiul eminescian al păcii ..... 206
Gheorghe Asachi. Enciclopedistul ..... 209
Tânărul Pârvan ..... 217
Cultura ciclurilor istorice lungi. Vasile Pârvan ..... 221
Un pârvanian: Dinu Adameşteanu ..... 225
Nicolae Bălcescu. Recucerirea memoriei ..... 230
Călătorii din alte vremi. Documente de istorie autohtonă ..... 236
Dan A. Lăzărescu, *Imaginea României prin călători* ..... 241
Vehiculele literaturii române ..... 248
Prima istorie literară românească (I) ..... 257
Prima istorie literară românească (II) ..... 263
Nestor Vornicescu şi vechimea literaturii noastre ..... 271

Index nominal ..... 279
Lista revistelor în care a publicat Artur Silvestri ..... 281

# Index nominal

Adameşteanu, Dinu ..... 225-230
Arghezi, Tudor ..... 98-102, 103-107
Asachi, Gheorghe ..... 209-216
Bacovia, George ..... 116-120, 121-126
Balaci, Alexandru ..... 167-171
Bălcescu, Nicolae ..... 230-235
Călinescu, George ..... 3-17, 18-22, 23-28, 198-202
Coculescu, Pius Şerban ..... 162-166
Eminescu, Mihai ..... 46-50, 51-53, 206-208
Gherea, C. Dobrogeanu ..... 183-187, 188-192
Goga, Octavian ..... 92-97
Ibrăileanu, Garabet ..... 23-28, 29-34
Labiş, Nicolae ..... 108-110
Lăzărescu, Dan A. ..... 241-247
Lovinescu, Eugen ..... 35-39, 40-45
Magheru George ..... 127-133
Minulescu, Ion ..... 111-115
Odobescu, Alexandru ..... 177-182
Onicescu, Octav ..... 172-173
Papadat-Bengescu, Hortensia ..... 144-147
Pârvan, Vasile ..... 217-220, 221-224, 225-230

Pop, Gr. Vasile ..... 257-262, 263-270
Rachieru, Adrian Dinu ..... 87-91
Rebreanu, Liviu ..... 87-91
Sadoveanu, Mihail ..... 54-58, 59-76, 77-79, 80-86
Stelaru, Dimitrie ..... 139-143
Streinu, Vladimir ..... 174-176
Şuluțiu, Octav ..... 157-161
Urmuz ..... 148-152, 153-156
Vornicescu, Nestor ..... 271-278
Vrânceanu, Dragoş ..... 134-138
Vulcan, Iosif ..... 193-197

# Reviste şi periodice în care a publicat Artur Silvestri în perioada 1972-1989

## I. Reviste româneşti:

1. LUCEAFĂRUL
2. Amfiteatru
3. Argeş
4. Astra
5. Ateneu
6. Carpații
7. Contemporanul
8. Convingeri comuniste
9. Convorbiri literare
10. Cronica
11. Flacăra
12. La datorie
13. Limbă şi literatură română
14. Manuscriptum
15. Munca
16. Orizont
17. Pentru patrie
18. Pro patria
19. Ramuri
20. România literară
21. Săptămâna culturală
22. Scânteia Tineretului
23. Suplimentul Literar Artistic al Scânteii Tineretului
24. Steaua
25. Teatrul
26. Tomis
27. Transilvania
28. Viața militară
29. Viața Românească
30. Viața studențească
31. Almanah estival
32. Almanah Luceafărul
33. Almanah pentru Patrie
34. Almanah BTT – Turism şi istorie
35. Almanah BTT – Vacanța

## II. Reviste în limbi străine:

1. Actualités Roumaines (1981-1984)
2. Romanian News (1981-1984)

# ARP
## Asociația Română pentru Patrimoniu
## Publicațiile înființate de
## ARTUR SILVESTRI
## se pot citi la următoarele adrese:

• **ARTUR SILVESTRI -** site - **www.artur-silvestri.com**
• **ANALIZE ȘI FAPTE – www.analize-si-fapte.com**
revistă de actualități – semnalează principalele articole din celelalte reviste, știri, evenimente
• **LUCEAFĂRUL ROMÂNESC – www.luceafarul-romanesc.com**
revistă de literatură: proză, poezie, cronici
• **NEAMUL ROMÂNESC – www.neamul-romanesc.com**
revistă de opinie și dezbateri: dosarele istoriei contemporane
• **ECOUL – www.revista-ecoul.com**
revistă de creație: actualitate, proză, poezie
• **EPOCA – www.revista-epoca.com**
revistă de știri și opinii alternative despre actualitate
• **MONITOR CULTURAL – www.monitor-cultural.com**
revistă de opinii, critici, articole inedite, dezbateri literare
• **TÂNĂRUL SCRIITOR – www.tanarulscriitor.com**
revistă de literatură pentru tinerii scriitori: proză, poezie
• **O CARTE PE ZI – www.o-carte-pe-zi.com**
cronici, recenzii, comentarii la cărți
• **DACOLOGICA: – www.studiidacologice.com**
studii de istorie străveche
• **CĂRTICICA ROMÂNEASCĂ PENTRU COPII:**
**www.carticicaromaneascadecopii.com**
• **SEMĂNĂTORUL - EDITURA ON LINE - www.editura-online.ro**
• **SEMĂNĂTORUL - www.semanatorul.ro**

**BIBLIOTECILE ARP – ON LINE**
• **Biblioteca on-line – CĂRȚILE LUI ARTUR SILVESTRI**
**www.cartileluiartursilvestri.com**
• **Biblioteca on-line** – cărți editate de ARP
**www.biblioteca-online.ro**
• **Biblioteca gratuită on-line** – cărți primite de la autori –
**www.bibliotecagratuitaonline.com**

---

**Adrese de corespondență:**
• **mariana.braescu.silvestri@gmail.com**, materiale pentru publicare, referitoare la Artur Silvestri
• **publicatiile.arp@gmail.com,** alte materiale pentru publicare, în revistele ARP

La prețul de vânzare se adaugă 2% reprezentând
valoarea timbrului literar ce se virează conform legii

**Comenzi și donații**
Persoană de contact **Maria ANGHEL**
telefon 021.317.01.10
telefon/fax: 021.317.01.14
mobil: 0744.380.643
e-mail: anghel.maria@gmail.com

**Adresă poștală:**
Asociația Română pentru Patrimoniu
Strada Cântărețul Macarie nr.6, sector 1
București, cod poștal 010648

sociolog Teodora MÎNDRU: coordonare documentare
Alexandru MÎNDRU: tehnoredactare, corectură
Corina REZAI: tehnoredactare, copertă
Georgeta DENCU: culegere, documentare
Cristina BUNEA: culegere, documentare

apărut 2011
BUCUREȘTI-ROMÂNIA

Lucrare executată la „BUCUREȘTII NOI“ S.A.